

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

«NOTRE KATERI»: UN REGARD FÉMINISTE SUR L'IMAGERIE CANADIENNE-  
FRANÇAISE DE LA PREMIÈRE SAINTE AUTOCHTONE DANS LA PREMIÈRE  
MOITIÉ DU 20<sup>e</sup> SIÈCLE

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR  
MICHELLE PAQUETTE

JANVIER 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»



## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Monsieur Dominic Hardy, mon directeur de recherche, qui a su m'épauler et me conseiller tout au long de ma maîtrise.

J'aimerais remercier Michèle Lefebvre et France Hamel de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec, qui m'ont aidée dans mes recherches.

Je souhaite aussi remercier ma collègue Julie Harinen de l'Université de Montréal, avec qui j'ai construit ce corpus.

Merci à Gabriel Berberian du Centre Kateri, pour avoir accepté de partager tout son savoir sur sainte Kateri.

Pour leur support académique et leur vision critique, je remercie Laurence Desmarais, Marie de Lait Carnation, Chloé Melançon-Beauséjour et Odrée Rousseau.

Un merci chaleureux aux femmes qui m'ont offert leur soutien dans cette épreuve académique.

Merci à mes familles.

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES .....	vi
RÉSUMÉ .....	xvi
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I	
KATERI TEKAKWITHA ET L'HISTOIRE DE L'ART DU QUÉBEC .....	24
1. Recension des écrits des historien-nes de l'art du Québec .....	24
1.1 <i>Les lettres, les sciences et les arts au Canada sous le régime français</i> (1930) par Antoine Roy .....	25
1.2 <i>Peintres et Tableaux</i> (1936) par Gérard Morisset .....	28
1.3 <i>Trésor des anciens jésuites</i> (1957) par Marius Barbeau .....	28
1.4 <i>La peinture traditionnelle au Canada-Français</i> (1960) par Gérard Morisset .....	29
1.5 <i>La peinture au Canada des origines à nos jours</i> (1967) par J. Russell Harper .....	30
1.6 <i>La conversion par l'image. Un aspect de la mission des jésuites auprès                  des indiens du Canada au XVII<sup>e</sup> siècle</i> (1975) par François-Marc Gagnon .....	32
1.7 <i>La peinture au Québec depuis ses origines</i> (1978) par Guy Robert .....	34
1.8 « Henri Beaulac et la modernisation de l'illustration pour la jeunesse au Québec » (2011) par Stéphanie Danaux .....	35
1.9 <i>Les arts en Nouvelle-France</i> (2012) sous la direction de Laurier Lacroix .....	36
2. Comparaison avec l'historiographie de l'œuvre <i>Portrait of a Haitian Woman</i> ( <i>Portrait of a Negro Slave</i> ) (1786) .....	38

## CHAPITRE II

L'imagerie canadienne-française de Kateri Tekakwitha entre 1894 et 1960 .....	45
1. Premier groupe : La persistance du portrait de Chauchetière .....	47
1.1 <i>Vie de Catherine Tekakwitha, vierge iroquoise</i> (1894) par Nicolas-Victor Burtin .....	48
1.2 <i>Kateri Tekakwitha: the Lily of the Mohawks 1656-1680</i> (1916) par Edward James Devine .....	49
1.3 <i>Mary Mother Nealis</i> (1876-1957) .....	50
2. Deuxième groupe : La sainte devient une princesse .....	54
2.1 <i>Le lis des Iroquois: Catherine Tekakwitha</i> (1930), Québec, Imprimerie franciscaine missionnaire .....	55
2.2 Musée historique canadien de Montréal .....	59
2.3 <i>La Vie gracieuse de Catherine Tekakwitha</i> (1935) par Juliette Lavergne .....	61
2.4 <i>Kateri Tekakwitha: La plus belle fleur épanouie au bord du Saint-Laurent, Montréal</i> (1939) par Guilberte Bouvier .....	62
2.5 <i>Neuvaine à Kateri Tekakwitha</i> (1939) par Paul Racine .....	66
3. Troisième groupe : La période hybride .....	67
3.1 <i>Au temps de Kateri</i> (1941) par Jean Pierron .....	68
3.2 <i>Du tomahawk à la croix</i> (1943) par Guy Boulizon .....	69
3.3 <i>Le Scalpeur : Revue diminutive et pieuse au service de la vierge iroquoise Catherine Tekakwitha, publiée à la Côte Ste-Catherine, Laprairie, par le ci-devant Brigand ...qui repasse</i> (1945) .....	72
3.4 <i>Marguerite Bourgeois: Catherine Tekakwitha; Jeanne Mance, Mère d'Youville: histoires tirées de « Hérauts »</i> (1950) .....	74
3.5 Émile Brunet (1893-1977) .....	75
3.6 <i>La Croix chez les Indiens</i> (1958) par Guy Boulizon .....	78
3.7 <i>Kateri Tekakwitha, vierge mohawk</i> (1960) par Evelyn Brown .....	80

CONCLUSION .....	86
ANNEXE .....	99
BIBLIOGRAPHIE .....	172

## LISTE DES FIGURES

(Sauf indication contraire, toutes les compositions issues d'un livre illustré sont reproduites par procédé photomécanique.)

- Figure 1 Claude Chauchetière (attribué à), *Catherine Tekakouitha*, ~ 1681-1685, huile sur toile, 91,44 cm x 76,20 cm, ni signée ni datée, Musée de l'Église Catholique de Kahnawake, Québec.....97
- Figure 2 « Tapestries of new saints, from left, Kateri Tekakwitha, Maria del Carmen, Pedro Calungsod, Jacques Berthieu, Giovanni Battista Piamarta, Mother Marianne Cope, and Anna Shaeffer hang from St. Peter's Basilica at the Vatican as Pope Benedict XVI celebrates a canonization ceremony », *Montreal Gazette*, 21 octobre 2012, photographie de Alessandra Tarantino, AP, En ligne. <<http://www.montrealgazette.com/life/Photos+canonization+Kateri+Tekakwitha/7417948/story.html>> .....98
- Figure 3 Émile Brunet, *Kateri Tekakwitha*, 1954, sculpture de bronze, Kahnawake, dans BURTIN, Nicolas-Victor, *Bienheureux Kateri Tekakwitha, vierge iroquoise 1656-1680*, Saint-Jovite, Magnificat, 1980, p. 60, photographie de Armour Landry, Bibliothèque et Archives nationales du Québec .....99
- Figure 4 John Angel, *Kateri Tekakwitha*, 1949, sculpture de bronze, Cathédrale St-Patrick, New York, dans BURTIN, Nicolas-Victor, *Bienheureux Kateri Tekakwitha, vierge iroquoise 1656-1680*, Saint-Jovite, Magnificat, 1980, p. 101, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.....100
- Figure 5 François Malépart de Beaucourt, *Portrait of a Haitian Woman (Portrait of a Negro Slave)*, 1786, huile sur toile, 69,1 cm x 55,6 cm, Musée McCord, Prêté au Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal, En ligne. <<http://www.mccord-museum.qc.ca/en/collection/artifacts/M12067/?Lang=1&accessnumber=M12067>> .....101



- Figure 6 Provenance inconnue, gravure d'après *Catherine Tekakouitha* de Claude Chauchetière (attribué à), dans BURTIN, Nicolas-Victor, *Vie de Catherine Tekakwitha, vierge iroquoise*, Québec, Léger-Brousseau, 1984, p. 2, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.....102
- Figure 7 Provenance inconnue, dans DEVINE, Edward James, *Kateri Tekakwitha: the Lily of the Mohawks 1656-1680*, Montréal, Canadian Messenger, 1916, p. 4, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.....103
- Figure 8 Provenance inconnue, dans BURTIN, Nicolas-Victor, *Bienheureux Kateri Tekakwitha, vierge iroquoise 1656-1680*, Saint-Jovite, Magnificat, 1980, p. 13, photographie du Messenger canadien du Sacré Cœur, avril 1906, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.....104
- Figure 9 Provenance inconnue, dans BURTIN, Nicolas-Victor, *Bienheureux Kateri Tekakwitha, vierge iroquoise 1656-1680*, Saint-Jovite, Magnificat, 1980, p. 16, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.....105
- Figure 10 Provenance inconnue, gravure, dans DEVINE, Edward James, *Kateri Tekakwitha: the Lily of the Mohawks 1656-1680*, Montréal, Canadian Messenger, 1916, p. 2, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.....106
- Figure 11 Mary Mother Nealis, *Blessed Kateri Tekakwitha*, 1927, huile sur toile, 38,10 cm x 45,72 cm, Musée de l'Église Catholique de Kahnawake, Québec.....107
- Figure 12 Mary Mother Nealis, *Blessed Kateri Tekakwitha*, 1927, huile sur toile, 38,10 cm x 45,72 cm, Musée de l'Église Catholique de Kahnawake, Québec, dans LECOMPTE, Édouard, *Catherine Tekakwitha: le lis des bords de la Mohawk et du Saint-Laurent*, Montréal, Imprimerie du messenger, 1927, p. 2, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.....108

- Figure 13 Provenance inconnue, sculpture de plâtre, Laprairie, dans BURTIN, Nicolas-Victor, *Bienheureux Kateri Tekakwitha, vierge iroquoise 1656-1680*, Saint-Jovite, Magnificat, 1980, p. 68, photographie de Armour Landry, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.....109
- Figure 14 Provenance inconnue, bas-relief, dans BURTIN, Nicolas-Victor, *Bienheureux Kateri Tekakwitha, vierge iroquoise 1656-1680*, Saint-Jovite, Magnificat, 1980, p. 22, photographie de Armour Landry, Bibliothèque et Archives nationales du Québec 110
- Figure 15 Provenance inconnue, bas-relief, dans BURTIN, Nicolas-Victor, *Bienheureux Kateri Tekakwitha, vierge iroquoise 1656-1680*, Saint-Jovite, Magnificat, 1980, p. 80, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.....111
- Figure 16 *La bannière de Kateri et une fillette représentant la Bienheureuse lors du Congrès Eucharistique au Monastère des Apôtres*, St-Jovite, Québec, 1973, photographie noir et blanc, dans BURTIN, Nicolas-Victor, *Bienheureux Kateri Tekakwitha, vierge iroquoise 1656-1680*, Saint-Jovite, Magnificat, 1980, p. 63, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.....112
- Figure 17 Carte postale d'après le tableau de Mary Mother Nealis, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.....113
- Figure 18 Carte postale d'après le tableau de Mary Mother Nealis, Montréal, Ateliers des Sourds, Bibliothèque et Archives nationales du Québec 114
- Figure 19 Mary Mother Nealis, *Blessed Kateri Tekakwitha*, 1927, huile sur toile, 38,10 cm x 45,72 cm, Musée de l'Église Catholique de Kahnawake, Québec, couverture de GREER, Allan, *Catherine Tekakwitha et les jésuites : la rencontre de deux mondes*, Montréal, Boréal, 2007.....115
- Figure 20 Provenance inconnue, gravure, dans ANONYME, *Le lis des Iroquois : Catherine Tekakwitha*, Québec, Imprimerie franciscaine missionnaire, 1930, couverture, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.....116



Figure 21	Provenance inconnue, gravure, dans ANONYME, <i>Le lis des Iroquois : Catherine Tekakwitha</i> , Québec, Imprimerie franciscaine missionnaire, 1930, p. 5, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.....	117
Figure 22	Provenance inconnue, gravure, dans ANONYME, <i>Le lis des Iroquois : Catherine Tekakwitha</i> , Québec, Imprimerie franciscaine missionnaire, 1930, p. 23, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.....	118
Figure 23	Thomas de Bry, <i>A Werowan or Great Lord of Virginia</i> , 1590, gravure, d'après une illustration originale de John Smith, 1588, En ligne. < <a href="http://www.history.org/history/teaching/enewsletter/volume2/november03/iotm.cfm?showSite=mobile">http://www.history.org/history/teaching/enewsletter/volume2/november03/iotm.cfm?showSite=mobile</a> >.....	119
Figure 24	Provenance inconnue, gravure, dans ANONYME, <i>Le lis des Iroquois : Catherine Tekakwitha</i> , Québec, Imprimerie franciscaine missionnaire, 1930, p. 31, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.....	120
Figure 25	Provenance inconnue, gravure, dans ANONYME, <i>Le lis des Iroquois : Catherine Tekakwitha</i> , Québec, Imprimerie franciscaine missionnaire, 1930, p. 52, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.....	121
Figure 26	Provenance inconnue, gravure, dans ANONYME, <i>Le lis des Iroquois : Catherine Tekakwitha</i> , Québec, Imprimerie franciscaine missionnaire, 1930, p. 61, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.....	122
Figure 27	<i>Diorama du musée historique canadien de Montréal mettant en scène une sculpture de cire de Kateri Tekakwitha</i> , carte postale, Ottawa, Photogelatine Engraving, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.....	123

- Figure 28 *Diorama du musée historique canadien de Montréal mettant en scène une sculpture de cire de Kateri Tekakwitha*, photographie noir et blanc, dans BURTIN, Nicolas-Victor, *Bienheureux Kateri Tekakwitha, vierge iroquoise 1656-1680*, Saint-Jovite, Magnificat, 1980, p. 97, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.....124
- Figure 29 Yvan Jobin, linogravure, dans LAVERGNE, Juliette, *La Vie gracieuse de Catherine Tekakwitha*, Montréal, Albert Lévesque, 1935, couverture, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.....125
- Figure 30 Jeanne Bouvier, photogramme, dans BOUVIER, Guilberte, *Kateri Tekakwitha : la plus belle fleur épanouie au bord du Saint-Laurent*, Montréal, Le Messenger canadien, 1939, p. 37, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.....126
- Figure 31 Jeanne Bouvier, photogramme, dans BOUVIER, Guilberte, *Kateri Tekakwitha : la plus belle fleur épanouie au bord du Saint-Laurent*, Montréal, Le Messenger canadien, 1939, p. 114, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.....127
- Figure 32 Jeanne Bouvier, photogramme, dans BOUVIER, Guilberte, *Kateri Tekakwitha : la plus belle fleur épanouie au bord du Saint-Laurent*, Montréal, Le Messenger Canadien, 1939, p. 108, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.....128
- Figure 33 Jeanne Bouvier, photogramme, dans BOUVIER, Guilberte, *Kateri Tekakwitha : la plus belle fleur épanouie au bord du Saint-Laurent*, Montréal, Le Messenger Canadien, 1939, p. 72, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.....129
- Figure 34 Jeanne Bouvier, photogramme, dans BOUVIER, Guilberte, *Kateri Tekakwitha : la plus belle fleur épanouie au bord du Saint-Laurent*, Montréal, Le Messenger Canadien, 1939, p. 73, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.....130
- Figure 35 Jeanne Bouvier, photogramme, dans BOUVIER, Guilberte, *Kateri Tekakwitha : la plus belle fleur épanouie au bord du Saint-Laurent*, Montréal, Le Messenger Canadien, 1939, p. 27, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.....131

Figure 36	Jeanne Bouvier, photogramme, dans BOUVIER, Guilberte, <i>Kateri Tekakwitha : la plus belle fleur épanouie au bord du Saint-Laurent</i> , Montréal, Le Messenger Canadien, 1939, p. 117, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.....	132
Figure 37	Jeanne Bouvier, photogramme, dans BOUVIER, Guilberte, <i>Kateri Tekakwitha : la plus belle fleur épanouie au bord du Saint-Laurent</i> , Montréal, Le Messenger Canadien, 1939, p. 45, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.....	133
Figure 38	Jeanne Bouvier, photogramme, dans BOUVIER, Guilberte, <i>Kateri Tekakwitha : la plus belle fleur épanouie au bord du Saint-Laurent</i> , Montréal, Le Messenger Canadien, 1939, p. 36, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.....	134
Figure 39	Jeanne Bouvier, photogramme, dans BOUVIER, Guilberte, <i>Kateri Tekakwitha : la plus belle fleur épanouie au bord du Saint-Laurent</i> , Montréal, Le Messenger Canadien, 1939, p. 15, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.....	135
Figure 40	Jeanne Bouvier, photogramme, dans BOUVIER, Guilberte, <i>Kateri Tekakwitha : la plus belle fleur épanouie au bord du Saint-Laurent</i> , Montréal, Le Messenger Canadien, 1939, p. 17, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.....	136
Figure 41	Louis Archambault, dans RACINE, Paul, <i>Neuvaine à Kateri Tekakwitha</i> , Montréal, Le Messenger Canadien, 1939, p. 4, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.....	137
Figure 42	Provenance inconnue, dans RACINE, Paul, <i>Neuvaine à Kateri Tekakwitha</i> , Montréal, Le Messenger canadien, 1939, p. 8, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.....	138
Figure 43	Provenance inconnue, dans PIERRON, Jean, <i>Au temps de Kateri</i> , Montréal, La ligue missionnaire des étudiants, 1941, couverture, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.....	139
Figure 44	Provenance inconnue, dans PIERRON, Jean, <i>Au temps de Kateri</i> , Montréal, La ligue missionnaire des étudiants, 1941, p. 10, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.....	140

- Figure 45 Claude Langlois, dessin sur papier, dans PIERRON, Jean, *Au temps de Kateri*, Montréal, La ligue missionnaire des étudiants, 1941, p. 14, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.....141
- Figure 46 Guy Boulizon, encre sur papier, dans BOULIZON, Guy, *Du tomahawk à la croix*, Montréal, Variétés, 1943, couverture, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.....142
- Figure 47 Guy Boulizon, *Catherine pensait souvent à ce Jésus qui rend les cœurs si bons et les visages si lumineux*, encre sur papier, dans BOULIZON, Guy, *Du tomahawk à la croix*, Montréal, Variétés, 1943, p. 11, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.....143
- Figure 48 Guy Boulizon, *Pendant qu'autours des feux les agniers se livraient aux palabres et aux danses magiques, Katheri, seule dans sa cabane, priait*, encre sur papier, dans BOULIZON, Guy, *Du tomahawk à la croix*, Montréal, Variétés, 1943, p. 17, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.....144
- Figure 49 Guy Boulizon, *Les fuyards remontèrent le Saint-Laurent et longèrent la colline de Ville-Marie*, encre sur papier, dans BOULIZON, Guy, *Du tomahawk à la croix*, Montréal, Variétés, 1943, p. 19, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.....145
- Figure 50 Jean-Jacques Spénard, sculpture de céramique, dans *Le Scalpeur : revue diminutive et pieuse au service de la Vierge iroquoise Catherine Tekakwitha*, Montréal, Le Brigand, septembre 1945, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.....146
- Figure 51 Provenance inconnue, photographie et dessin, dans *Le Scalpeur : revue diminutive et pieuse au service de la Vierge iroquoise Catherine Tekakwitha*, Montréal, Le Brigand, septembre 1945, couverture, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.....147
- Figure 52 Provenance inconnue, dans *Marguerite Bourgeois : Catherine Tekakwitha, Jeanne Mance, Mère d'Youville : histoires tirées de «Hérauts»*, Montréal, Fides, 1950, p. 21, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.....148

Figure 53	Provenance inconnue, dans <i>Marguerite Bourgeois : Catherine Tekakwitha, Jeanne Mance, Mère d'Youville : histoires tirées de « Hérauts »</i> , Montréal, Fides, 1950, p. 21, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.....	149
Figure 54	Provenance inconnue, dans <i>Marguerite Bourgeois : Catherine Tekakwitha, Jeanne Mance, Mère d'Youville : histoires tirées de « Hérauts »</i> , Montréal, Fides, 1950, p. 21, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.....	150
Figure 55	Provenance inconnue, dans <i>Marguerite Bourgeois : Catherine Tekakwitha, Jeanne Mance, Mère d'Youville : histoires tirées de « Hérauts »</i> , Montréal, Fides, 1950, p. 22, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.....	151
Figure 56	Provenance inconnue, dans <i>Marguerite Bourgeois : Catherine Tekakwitha, Jeanne Mance, Mère d'Youville : histoires tirées de « Hérauts »</i> , Montréal, Fides, 1950, p. 23, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.....	152
Figure 57	Provenance inconnue, dans <i>Marguerite Bourgeois : Catherine Tekakwitha, Jeanne Mance, Mère d'Youville : histoires tirées de « Hérauts »</i> , Montréal, Fides, 1950, p. 23, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.....	153
Figure 58	Émile Brunet, <i>Kateri Tekakwitha</i> , 1954, sculpture de bronze, Kahnawake, dans BURTIN, Nicolas-Victor, <i>Bienheureux Kateri Tekakwitha, vierge iroquoise 1656-1680</i> , Saint-Jovite, Magnificat, 1980, p. 60, photographie de Armour Landry, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.....	154
Figure 59	Armour Landry, photographie de Émile Brunet, <i>Kateri Tekakwitha</i> , 1954, sculpture de bronze, Kahnawake, carte postale, Montréal, Ateliers des Sourds, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.....	155
Figure 60	Émile Brunet, <i>Kateri Tekakwitha</i> , 1948, sculpture de pierre, basilique Sainte-Anne-de-Beaupré, Québec. En ligne, < <a href="http://fr.wikipedia.org/wiki/Kateri_Tekakwitha#mediaviewer/Fichier:Sainte-Anne-de-Beaupre_-_Basilique_ext_02.jpg">http://fr.wikipedia.org/wiki/Kateri_Tekakwitha#mediaviewer/Fichier:Sainte-Anne-de-Beaupre_-_Basilique_ext_02.jpg</a> >.....	156



- Figure 61 Guy Boulizon, dans BOULIZON, Guy, *La Croix chez les Indiens*, Montréal, Beauchemin, 1958, couverture, Bibliothèque et Archives nationales du Québec .....157
- Figure 62 Guy Boulizon, *Katheri se mêlait volontiers aux palabres du village*, encre sur papier, dans BOULIZON, Guy, *La Croix chez les Indiens*, Montréal, Beauchemin, 1958, p. 23, Bibliothèque et Archives nationales du Québec .....158
- Figure 63 Guy Boulizon, *Dans le canot léger, au milieu des rapides, Katheri n'avait pas peur : elle allait vers la Lumière*, encre sur papier, dans BOULIZON, Guy, *La Croix chez les Indiens*, Montréal, Beauchemin, 1958, p. 89, Bibliothèque et Archives nationales du Québec .....159
- Figure 64 Guy Boulizon, encre sur papier, dans BOULIZON, Guy, *La Croix chez les Indiens*, Montréal, Beauchemin, 1958, p. 19, Bibliothèque et Archives nationales du Québec .....160
- Figure 65 Guy Boulizon, *Souvent, l'après-midi, Kateri s'asseyait au bord du fleuve et racontait aux enfants de la mission, de merveilleuses histoires*, encre sur papier, dans BOULIZON, Guy, *La Croix chez les Indiens*, Montréal, Beauchemin, 1958, p. 111, Bibliothèque et Archives nationales du Québec .....161
- Figure 66 Simone Hudon-Beaulac, gravure, dans BROWN, Evelyn, *Kateri Tekakwitha, vierge mohawk*, Québec, Pélican, 1960, couverture, Bibliothèque et Archives nationales du Québec .....162
- Figure 67 Simone Hudon-Beaulac, gravure, dans BROWN, Evelyn, *Kateri Tekakwitha, vierge mohawk*, Québec, Pélican, 1960, p. 66, Bibliothèque et Archives nationales du Québec .....163
- Figure 68 Simone Hudon-Beaulac, gravure, dans BROWN, Evelyn, *Kateri Tekakwitha, vierge mohawk*, Québec, Pélican, 1960, p. 112, Bibliothèque et Archives nationales du Québec .....164
- Figure 69 Simone Hudon-Beaulac, gravure, dans BROWN, Evelyn, *Kateri Tekakwitha, vierge mohawk*, Québec, Pélican, 1960, p. 130, Bibliothèque et Archives nationales du Québec .....165

- Figure 70 Simone Hudon-Beaulac, gravure, dans BROWN, Evelyn, *Kateri Tekakwitha, vierge mohawk*, Québec, Pélican, 1960, p. 148, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.....166
- Figure 71 Simone Hudon-Beaulac, gravure, dans BROWN, Evelyn, *Kateri Tekakwitha, vierge mohawk*, Québec, Pélican, 1960, p. 184, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.....167
- Figure 72 Simone Hudon-Beaulac, gravure, dans BROWN, Evelyn, *Kateri Tekakwitha, vierge mohawk*, Québec, Pélican, 1960, p. 202, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.....168
- Figure 73 Martin Loft, *Publicity photo of Princess White Deer holding an Iroquois False Face Mask*, 1921, gracieuseté de Sylvia Trudeau, dans PHILLIPS, Ruth B., « Performing the Native Woman : Primitivism and Mimicry in Early Twentieth-Century Visual Culture », dans JESSUP, Lynda (dir.), *Antimodernism and Artistic Experience: Policing the Boundaries of Modernity*, Toronto, University of Toronto Press, 2001, p. 55.....169



## RÉSUMÉ

Ce mémoire concerne l'iconographie de Kateri Tekakwitha (1656-1680), première sainte autochtone, produite au Québec lors de la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle. Je vais décrire et évaluer la réception critique que lui a réservé l'histoire de l'art du Québec. Au même moment où apparaît un rayonnement d'images de la sainte, soit entre 1930 et 1960, les historiens de l'art portent presque exclusivement attention au premier portrait de Tekakwitha réalisé suite à sa mort par le jésuite Claude Chauchetière, seul portraitiste ayant connu la sainte de son vivant. À l'aide d'une intervention féministe postcoloniale/noire, je démontre que l'historiographie de cette œuvre est exemplaire d'une invisibilisation des expériences des femmes autochtones dans le contexte missionnaire du 17<sup>e</sup> siècle. Je rétablis ensuite l'iconographie de la sainte comme corpus dans l'histoire de l'art du Québec à partir d'une approche « visual studies » féministe qui priorise les enjeux identitaires tels que la production du stéréotype de la « princesse indienne », inséparable de l'hypothèse du processus « d'indigénisation » de la figure de Tekakwitha. Parmi les acteurs et actrices canadien-es-français-es qui ont participé à la création de cette iconographie, la présence de deux femmes autochtones qui ont joué le rôle de la sainte, Evelyn Montour et Cécile Jacobs, soulève les enjeux qui se manifestent lors de l'écriture de ce nouveau chapitre de l'histoire de l'art du Québec. Afin de ne pas reproduire la dynamique exclusive qui émerge de l'historiographie du premier portrait, je mobilise les approches qui portent sur l'agentivité du sujet représenté telles que développées par les historiennes de l'art Ruth B. Phillips et Charmaine Nelson.

MOTS CLÉS : KATERI TEKAKWITA (1656-1680), *VISUAL STUDIES*, FÉMINISME, REPRÉSENTATION, HISTOIRE DE L'ART DU QUÉBEC, AUTOCHTONE

## INTRODUCTION

Kateri Tekakwitha (1656-1680) voit le jour à Ossernon, un village iroquois qui se situe dans ce que l'on appelle aujourd'hui l'État de New York. La tradition historiographique<sup>1</sup> veut qu'elle soit née d'un père iroquois traditionnel et d'une mère algonquienne chrétienne. À l'âge de quatre ans, la variole frappe son village, causant le décès de sa famille. Bien que l'orpheline échappe à la mort, elle conserve les traces de la maladie sous forme de marques au visage et d'une perte majeure de la vue, d'où son nom, Tekakwitha, signifiant « celle qui avance en hésitant (ou péniblement) » ou « celle qui meut quelque chose devant elle ». Par la suite, confiée à son oncle et ses tantes « antichrétiennes », Kateri affronte de nouveaux défis : insultes et agressions de sa communauté pour ses croyances religieuses, demandes en mariage forcé et durs labeurs. L'arrivée de missionnaires jésuites au village joue un rôle décisif dans le développement de sa foi chrétienne, dont son baptême à l'âge de 20 ans, à partir duquel on lui attribue le prénom de Catherine. Un an et demi plus tard, elle se sauve à la mission Sault-Saint-Louis à La Prairie (de nos jours Kahnawake, près de Montréal) afin de vivre dans une nouvelle communauté d'autochtones convertis au catholicisme sous la supervision de jésuites, les Pères Claude Chauchetière (1645-1709) et Pierre Cholenec (1641-1723), ses premiers biographes<sup>2</sup>. Au sein d'une ambiance intense de prières et de mortifications rigoureuses, elle partage ses dernières années avec un petit groupe de femmes aussi dévouées. Elle meurt en « odeur de sainteté » à l'âge de 24 ans, le visage d'une blancheur illuminée. Suite à sa mort, elle apparaît sous forme de vision au Père Chauchetière, une scène qu'il reproduit à l'huile, lui méritant le statut

---

<sup>1</sup> Pour une bibliographie complète de la tradition historiographique jusqu'à 1940, voir EVANS, Edward-Xavier, « The Literature Relative to Kateri Tekakwitha, the Lily of the Mohawks, 1656-1680 », *Bulletin des recherches historiques*, n° 46, juillet 1940, p. 193-209.

<sup>2</sup> Voir CHOLENEC, Pierre, *Catherine Tegahkouita, la sainte sauvagesse*, Beauceville, la Cie de publication de l'Éclaireur, 1914, 36 p., CHAUCHETIÈRE, Claude, *Narration de la mission du Sault depuis sa fondation jusqu'en 1686*, Bordeaux, Archives départementales de la Gironde, 1984, 63 p. et CHAUCHETIÈRE, Claude, *La Vie de la b. Catherine Tegakouiita, dite à présent la sainte sauvagesse*, Manate, New York, Presse Cramoisy de Jean-Marie Shea, 1887, 179 p.

de premier portraitiste de la sainte<sup>3</sup> (fig. 1). Comme tout processus de canonisation, celui de Kateri Tekakwitha fut un projet de longue haleine<sup>4</sup>. Le projet démarre officiellement par l'intervention du père Félix Martin S.J (1804-1886), agissant à titre d'historien-consultant :

[...] qui avait vécu au Canada et qui y revint en 1842 pour faire des recherches. C'est lui qui rassembla les biographies de Kateri les plus célèbres, celles de Cholenec, Chauchetière et Rémy. La publication par Thwaites des *Relations* facilita l'enquête historique. Ce fut sur le fondement des informations ainsi recueillies par les spécialistes à la suite du père Félix Martin, « que fut composée ex officio la *Positio* sur la vie et les vertus de Kateri Tekakwitha »<sup>5</sup>.

La *Positio*, un large volume « divisé en chapitres que l'on retrouvera dans toutes les causes, lesquelles doivent fournir les mêmes preuves d'héroïcité des vertus »<sup>6</sup>, est publié en 1938. La sainte est déclarée Vénérable en 1943, puis béatifiée par Jean-Paul II en 1980. Lors de sa canonisation le 21 octobre 2012, le Vatican choisit d'afficher sur son enceinte le tableau à l'huile attribué à Claude Chauchetière (fig. 2), un acte qui confère à l'image le statut de « portrait officiel ».

<sup>3</sup> Il n'y a pas de consensus officiel sur la provenance (artiste et date) exacte du portrait qui se trouve à l'Église Catholique de Kahnawake. François-Marc Gagnon mène la dernière recherche en 1975. Selon l'historien de l'art, Claude Chauchetière n'est pas nécessairement l'auteur et l'œuvre a été réalisée entre 1681 et 1685. Voir GAGNON, François-Marc, *La conversion par l'image. Un aspect de la mission des jésuites auprès des indiens du Canada au XVII<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Les Éditions Bellarmin, 1975. Le dernier ouvrage qui fait mention de l'œuvre n'offre pas de date, mais attribue sa réalisation à Claude Chauchetière. Voir LACROIX, Laurier (dir.), *Les arts en Nouvelle-France*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2012, p. 76.

<sup>4</sup> Pour un résumé du processus complet de sa Cause, voir RIGAL-CELLARD, Bernadette, « La Vierge est une Amérindienne : Kateri Tekakwitha, à l'extrême imitation de Jésus et de Marie », *Missions extrêmes en Amérique du Nord : Des Jésuites à Raël*, Bordeaux, Éditions Pleine Page, 2005, p. 124-156. Voir aussi : RIGAL-CELLARD, Bernadette, *Kateri Tekakwitha et l'inculturation du catholicisme chez les Autochtones d'Amérique du Nord*, juillet 2006, En ligne, <[http://classiques.uqac.ca/contemporains/rigal\\_cellard\\_bernadette/kateri\\_tekakwitha/Kateri\\_Tekakwitha.pdf](http://classiques.uqac.ca/contemporains/rigal_cellard_bernadette/kateri_tekakwitha/Kateri_Tekakwitha.pdf)>, Consulté le 24 août 2014.

<sup>5</sup> BOUFLET, Joachim, *Padre Pio : des foudres du Saint-Office à la splendeur de la vérité*, Paris, Presses de la Renaissance, 2002, p. 324, cité dans Rigal-Cellard, « La Vierge est une Amérindienne : Kateri Tekakwitha, à l'extrême imitation de Jésus et de Marie », *Missions Extrêmes en Amérique du Nord : Des Jésuites à Raël*, Bordeaux, Éditions Pleine Page, 2005, p. 19-20.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 20.

Intéressé par la période historique de la Nouvelle-France, l'historien montréalais Allan Greer a publié de nombreux articles au sujet de la sainte et des relations autochtones-françaises<sup>7</sup>. Dans *Catherine Tekakwitha et les jésuites : La rencontre de deux mondes* (2005), Greer explore la vie en Nouvelle-France au 18<sup>e</sup> siècle à l'aide d'une étude relatant la vie de Catherine Tekakwitha et du missionnaire Claude Chauchetière dont ce premier portrait et les représentations subséquentes de la sainte :

Claude Chauchetière dessina de nombreux portraits de Tekakwitha, mais celui-ci est le seul qui nous soit parvenu. Son costume, composé d'éléments européens et iroquois, correspond aux descriptions contenues dans les textes [de Chauchetière et Cholenec]. Le cadre toutefois ne ressemble en rien à Kahnawake. Catherine semble flotter au-dessus d'un paysage où se dresse une grande église. Contrairement aux images qui proliféreront au cours des siècles suivants et qui placent invariablement Tekakwitha dans un décor sylvestre, Chauchetière présente son sujet comme une sainte plutôt que comme une créature de la nature<sup>8</sup>.

Ce portrait est venu à occuper une place significative dans l'histoire de l'art du Québec. Au même moment où la discipline prend forme et se développe entre les années 1920 et 1960, Claude Chauchetière et son œuvre attirent l'attention des historiens de l'art qui participent à l'écriture de l'histoire des arts visuels d'ici. Le missionnaire apparaît dans presque tous les ouvrages clés tels que *Les lettres, les sciences et les arts au Canada sous le Régime Français : essai de contribution à l'histoire de la civilisation canadienne* (1930) d'Antoine Roy (1905-?), *Coup d'œil des arts en Nouvelle-France* (1941) et *La peinture traditionnelle au Canada-Français* (1960) de Gérard Morisset (1898-1970) et *Trésor des anciens jésuites* (1957) de Marius Barbeau (1883-1969), pour n'en nommer que quelques-uns.

<sup>7</sup> Voir « Colonial Saints: Gender, Race, and Hagiography in New France », *The William and Mary Quarterly*, vol. 57, n° 2, avril 2000, p. 323-348 et « Natives and Nationalism: The Americanization of Kateri Tekakwitha », *The Catholic Historical Review*, vol. 90, n° 2, avril 2004, p. 260-272.

<sup>8</sup> GREER, Allan, *Catherine Tekakwitha et les jésuites*, Boréal, 2007, p. 40.



Alors que ces historiens de l'art regardent attentivement le contexte de la peinture missionnaire en Nouvelle-France, ils semblent avoir le dos tourné à cette prolifération d'images qui, comme Greer le souligne, n'ont plus rien en commun avec ce premier portrait. Le Québec de la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle est le théâtre d'une importante circulation de représentations de cette « créature de la nature<sup>9</sup> ». À cette époque, l'image d'une jeune Kateri qui court en pleine forêt avec une plume sur la tête apparaît relativement partout. Difficile pour un-e canadien-ne-français-e de l'époque de ne pas croiser la Sainte Iroquoise<sup>10</sup>. On s'imagine une famille qui observe le diorama d'une Kateri sculptée à la cire, vêtue d'une robe en daim à frange, lors d'une visite au Musée historique canadien de Montréal, des adolescents qui dévorent une bande dessinée de la série *Hérauts* (1944-1965) ou des romans scouts racontant les aventures d'une jeune héroïne en mocassins aux cheveux tressés, un parent qui lit à voix haute *Kateri Tekakwitha, vierge mohawk* à son enfant qui contemple les gravures d'une femme pieds nus broyant du maïs. C'est cette tradition iconographique renouvelée, celle de la sainte Kateri Tekakwitha qui émerge durant la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle au Québec, qui est le point de départ de ce mémoire. Il sera d'abord question de décrire et d'évaluer la réception critique qu'elle lui a réservée, puis, rétablir cette iconographie comme corpus dans l'histoire de l'art du Québec. Cette étude servira ainsi de motif à l'examen critique de la discipline.

Greer situe la publication de l'hagiographie *Catherine Tekakwitha, vierge iroquoise* (1894) du jésuite Nicolas-Victor Burtin (1828-1902) en tant que moment pionnier du processus par lequel l'identité canadienne-française de la sainte a été concrétisée<sup>11</sup>. L'historien montre que le texte de Burtin répond à une tentative américaine d'en faire une figure nationale avec la publication du texte biographique moderne d'Ellen

---

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> Je me réfère au guide de féminisation du secrétariat des instances de l'Université du Québec à Montréal. En ligne < [http://wwb.instances.uqam.ca/guide/guide\\_feminisation.html#nom](http://wwb.instances.uqam.ca/guide/guide_feminisation.html#nom)>.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 193.

Walworth (1832-1915)<sup>12</sup>, *The Life and Times of Kateri Tekakwitha* (1891), qui est en rupture totale avec la tradition hagiographique :

La biographie « humanisante » écrite par Walworth ne peut que provoquer des réactions chez les traditionalistes catholiques absolument opposés à toute velléité de faire descendre une sainte des nuages, même une sainte non canonisée. Si on ajoute à cela le fait que son livre est lié à l'appropriation américaine de la mémoire de Catherine, on ne s'étonnera pas que des éléments de l'Église du Canada Français aient immédiatement réagi à ce double assaut sur « notre Catherine »<sup>13</sup>.

Cette campagne s'inscrit dans le contexte plus large décrit dans l'ouvrage *La littérature populaire religieuse au Québec : sa diffusion, ses modèles et ses héros* (1986) de Claude-Marie Gagnon, une recherche multidisciplinaire s'intéressant à un aspect moins connu de l'histoire culturelle du Québec : le renouvellement du genre hagiographique populaire au Québec dans la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle. Gagnon porte une attention particulière aux conditions socioéconomiques des années 30 et 40, une période marquée par le grand succès des vies de saints. Elle interprète ainsi cette corrélation :

Les années de la *crise économique* sont propices à la floraison du sentiment religieux [...]. Éprouvé dans sa chair et ses biens, l'homme a tendance à se tourner vers la divinité pour y chercher du réconfort. Ceci explique peut-être partiellement le succès de la diffusion des vies de saints au cours de la décennie 1930-1940. Mais il y a d'autres facteurs externes. Les travaux d'Yvan Lamonde et de Chantal Hébert, pour ne citer les plus récents, nous laissent croire qu'au cours de la période qui

<sup>12</sup> « La figure centrale de la première campagne américaine pour obtenir la reconnaissance de Catherine Tekakwitha est le père Clarence Walworth, un Amérindien de l'État de New York qui a grandi à Saratoga Springs, près du lieu de naissance de Tekakwitha dans l'ancien territoire agnier. Aidé de sa nièce Ellen (Nelly) Walworth, institutrice, il se rend à Kahnawake et à Montréal pour chercher des preuves documentaires et pour s'entretenir avec des prêtres canadiens-français. Leurs recherches les réjouissent, car l'oncle et la nièce sont fascinés par l'archéologie autochtone, l'ethnographie autochtone, les artefacts autochtones et tout ce qui se rapporte aux Amérindiens. [...] Lorsque l'attention cléricale de Clarence Walworth se porte sur d'autres sujets, sa nièce Nelly reste concentrée sur la sainte iroquoise et elle accomplit, au fil des ans, une somme de recherche prodigieuse. Elle découvre le manuscrit hagiographique de Claude Chauchetière, en fait une copie rigoureuse et le prépare pour sa toute première publication. » Allan Greer, 2007, *op.cit.*, p. 290-291.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 293.

s'étend de la fin de la première guerre à la crise économique, on assiste à la *naissance d'une véritable culture populaire urbaine*. L'émergence d'une nouvelle ère de consommation et de divertissement va de pair avec les transformations sociales [...]<sup>14</sup>

Afin de participer activement à cette culture populaire urbaine émergente s'adressant désormais aux jeunes, aux femmes et aux travailleurs-travailleuses, le clergé encouragea la création de « modèles [de sainteté] plus modernes auxquels les fidèles, surtout les jeunes, peuvent s'identifier pour combattre les fléaux contemporains de l'athéisme, de l'immoralité et du matérialisme<sup>15</sup>. » Ce processus de modernisation était simultanément accompagné d'un besoin de trouver des modèles locaux spécifiquement canadiens-français faisant « vibrer la corde nationaliste tout en touchant l'âme<sup>16</sup> ». Gagnon, qui s'intéresse aussi à la nature genrée de cette propagande religieuse, inclut Kateri Tekakwitha parmi ces nouveaux modèles féminins à saveur nationaliste :

Les âmes pieuses féminines sont plus timidement représentées. À la place de Christophe Colomb, on retrace quelques vies de jeunes filles qui se destinaient à la vie religieuse ou de jeunes nonnes, prématurément enlevées à leur famille ou à leur communauté [...] On y cherche en vain des récits de la vie des héroïnes autochtones Jeanne Le Ber ou Kateri Tekakwitha, des martyrs canadiens comme les pères Brébeuf et Lallemant et des fondatrices comme Marguerite Bourgeoys ou Marguerite d'Youville<sup>17</sup>.

Ce mémoire poursuivra cette courte réflexion entamée par Gagnon au sujet de Kateri Tekakwitha. Alors que Gagnon a priorisé l'analyse des représentations littéraires de différentes saintes, je m'intéresse aux représentations visuelles de Kateri Tekakwitha. C'est pourquoi l'iconographie sera interprétée à la lumière de cette culture urbaine

<sup>14</sup> GAGNON, Claude-Marie, *La littérature populaire religieuse au Québec : sa diffusion, ses modèles et ses héros*, Université Laval, Québec, 1986, p. 187.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 125-126.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 106.



populaire émergente investie par la mobilisation cléricale nationaliste, lieu où émerge une multiplicité d'images cimentant l'identité de la sainte en tant que sujet authentiquement canadien-français à partir du début du 20<sup>e</sup> siècle. Cet effort de popularisation du culte de Kateri Tekakwitha afin qu'il pénètre les diverses couches sociales se manifeste ainsi dans le corpus qui sera présenté. L'image imprimée de la sainte circule activement, non seulement grâce au milieu de publication de textes hagiographiques, mais aussi à une diversité de supports tels que la revue populaire, la carte postale, le livret de prière et la bande dessinée.

De son côté, Allan Greer développe l'aspect « construit » de ces représentations autant littéraires que visuelles. Les nombreuses transformations qu'elle subit seraient selon lui les symptômes de son rôle en tant que véhicule idéologique malléable au service d'une pluralité d'identités. L'historien décrit le rôle qu'a joué Kateri Tekakwitha en tant que

[...] symbole, riche en accents exotiques, que l'on a incorporé dans les identités de catholiques européens, de nationalistes français conservateurs et d'immigrants catholiques en voie d'américanisation; elle a été assimilée à ces diverses identités, alors même qu'on lui faisait représenter l'antithèse de la modernité. Son mutisme absolu, dans les documents hagiographiques et historiques, l'a rendue d'autant plus adaptable aux besoins des écrivains et des artistes qui travaillent dans différents contextes autour du monde atlantique<sup>18</sup>.

Bien que Greer soulève brièvement l'appropriation identitaire de la figure par le milieu nationaliste francophone conservateur, il développe davantage une analyse du contexte américain et le processus d'assimilation nationaliste de cette figure autochtone :

Ce qui rend Tekakwitha extrêmement intéressante comme héroïne nationale pour les catholiques américains est son double statut de noble sauvagesse et de femme/fille. Au XIX<sup>e</sup> siècle, on représente souvent les nations sous les traits de femmes – Britannia, Marianne, la Vierge de

---

<sup>18</sup> Greer, *op.cit.*, p. 296.

Guadalupe – qui symbolisent non seulement la fécondité, mais aussi la continuité avec le passé. Selon la division rhétorique du travail entre les sexes, chacun de ces symboles féminins de l'aspect conservateur de la nation trouve son pendant parmi les motifs militaires et industriels masculins symbolisant le pouvoir et l'aspect progressiste de la nation. On a aussi tendance à associer à la race blanche le dynamisme et l'élan de l'avenir, et à voir surtout la marque de l'hérédité chez les peuples dominés, au teint plus foncé. Par conséquent, le culte de fin de siècle de Tekakwitha, comme le culte contemporain de Pocahontas, devrait être vu dans le contexte où le discours nationaliste tend généralement à opérer à travers l'interaction réciproque des oppositions raciales et sexuelles: masculine/féminine, blanc/de couleur, civilisé/sauvage, progressiste/porteur de la tradition<sup>19</sup>.

Si Kateri Tekakwitha s'avère une candidate de choix à titre de nouveau modèle de sainteté dans le contexte clérico-nationaliste canadien-français de la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle, comment se déploient ces constructions idéologiques telles que décrites par Greer ? Comment s'articulent visuellement ces notions de « race » et de « genre » au sein de l'iconographie de la sainte ?

Une réflexion qui met de l'avant la représentation de tels concepts nécessite de faire appel aux approches appropriées offertes par l'histoire de l'art. C'est pourquoi les contributions théoriques d'historiennes de l'art féministes qui travaillent sur la représentation à deux niveaux, celui de l'œuvre et celui de la discipline, seront ici priorisées. De plus, considérant que l'objet de la recherche concerne une culture populaire urbaine émergente tel qu'investie par le clergé, l'approche choisie s'inscrit dans le courant de la « visual culture studies » ou « visual studies ».

Depuis plus de vingt ans, W.J.T. Mitchell travaille « at the disciplinary fringes of art history, engaged in an interdisciplinary practice called "iconology"<sup>20</sup> (the general study of images across the media) or more broadly "visual culture" (the study of the

---

<sup>19</sup> Greer, p. 289

<sup>20</sup> Voir MITCHELL, W.J.T., *Iconologie : image, texte, idéologie*, Paris, Prairies ordinaires, 2009, 317 p.

social construction of visual experience)<sup>21</sup>». Dans son article « Interdisciplinarity and Visual Culture » (1995) il tente à la fois de circonscrire ce qu'est la « visual culture », tout en explorant la relation complexe et fluide qu'elle entretient avec certaines disciplines plus traditionnelles comme l'histoire de l'art :

[...] its most important identity is [...] as an "indiscipline," a moment of turbulence at the inner and outer borders of established disciplines. [...] visual culture looks like an "outside" to art history, opening out the larger field of vernacular images, media, and everyday visual practices in which a "visual art" tradition is situated, and raising the question of the difference between high and low culture, visual art versus visual culture<sup>22</sup>.

L'approche « visual studies » sera ainsi mobilisée étant donné que l'iconographie de Kateri Tekakwitha étudiée dans ce mémoire concerne non seulement des formes traditionnelles d'arts visuels, mais surtout des images imprimées issues d'une culture populaire urbaine. Afin d'obtenir un panorama qui reflète l'étendue de l'aspect visuel du phénomène « Kateri » à cette époque du Québec, il faut un cadre flexible car plusieurs des œuvres de ce corpus sont à l'intersection de différentes pratiques. Par exemple, pour amorcer une recherche sur une hagiographie illustrée de photographies d'un film, il faut faire appel à l'histoire du cinéma religieux au Québec et l'histoire de l'édition religieuse. C'est pourquoi l'étude de cette iconographie nécessite l'intervention de plusieurs disciplines telles que l'histoire, l'anthropologie, les études littéraires et les études religieuses. Sous l'influence des pratiques féministes en histoire de l'art, il est maintenant pratique courante au sein de la discipline d'observer non seulement comment la construction du « genre », mais aussi celles de la « race » et de la « classe », participent à cette expérience du visuel<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> MITCHELL, W.J.T., « Interdisciplinarity and Visual Culture », *Art Bulletin*, décembre 1995, vol.77, n°4, p. 541.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p.543

<sup>23</sup> Voir BLOOM, Lisa (dir.), *With Other Eyes: Looking at Race and Gender in Visual Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, 268 p., CHERRY, Deborah, *Beyond the Frame : Feminism and Visual Culture, Britain 1850 -1900*, New York, Routledge, 2000, 288 p., JONES, Amelia (dir.), *The Feminism and Visual Culture Reader*, New York, Routledge, 2003, 560 p.,

Parmi celles qui s'inscrivent dans cette tradition, Ruth B. Phillips est l'une des historiennes de l'art qui travaillent sur l'inclusion des femmes artistes autochtones au sein du canon historique. Elle fait appel à une transformation générale de la discipline, un processus déjà entamé sous l'influence de l'approche « visual studies » :

How can we understand Native people either as subjects or as objects within modernist/anti-modernist debates if we *don't* address these more generalized ways of seeing and being seen ? Working across disciplines in this way, as feminist art historians point out, acts as a strategy of defamiliarization that fosters the interrogation of long-standing assumptions about art. [...] There are a number of reasons why a visual culture approach is *not only helpful but necessary* to the study of images of the other (whether created by Native or non-Native) within Primitivism and modernism<sup>24</sup>.

L'approche « visual culture » n'est tout de même qu'une solution partielle pour aborder le problème plus large de la représentation des pratiques artistiques autochtones et la déstabilisation, non seulement du rapport sujet/objet, mais aussi des stéréotypes dominants. Pour ce faire, il est nécessaire d'élargir et de transformer notre conception eurocentriste de cette approche en reconnaissant :

[...] how a visual culture approach aligns itself with aboriginal concepts and practices. How, in other words, might performers themselves have regarded the space offered by performance for aesthetic creativity and expressive behaviour ? [...] it is important also to make the more general point that visual culture is merely a new term with which to describe an already existing integration of modes of aesthetic expression in traditional Native life. In aboriginal societies, performance was and is a complex mode in which dance, song, instrumentation, body decoration and dress combine to express spiritual and social beliefs and values<sup>25</sup>.

---

HUNEALT, Kristina, *Difficult Subjects: Working Women and Visual Culture, Britain, 1880-1914*, Londres, Ashgate Publishing, 2003, 255 p.

<sup>24</sup> PHILLIPS, Ruth B., « Performing the Native Woman: Primitivism and Mimicry in Early Twentieth-Century Visual Culture », dans JESSUP, Lynda (dir.), *Antimodernism and Artistic Experience: Policing the Boundaries of Modernity*, Toronto, University of Toronto Press, 2001, p. 29-30.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 31-32.



Si Phillips s'intéresse à la représentation des femmes autochtones au sein de la culture visuelle, Charmaine Nelson travaille plutôt sur la représentation des femmes noires<sup>26</sup>. Elle fait état de ses contributions depuis 1995 avec la publication de l'anthologie *Representing the Black Female Subject in Western Art* (2010) :

Painting and sculpture are centrally analyzed in this book. However, as a work of New Art History, I have felt compelled to problematize the traditional hierarchies of "high" and "low" by including readings of popular objects like photography and prints. These mass-produced and disseminated works are equally critical to an understanding of how the black female subject was perceived and thus represented at a given moment and within a specific historical and geographical context. In some cases, I would argue that the reach of the circulation and consumption of popular visual culture renders it a more valuable tool of critical analyses than "high" art, which due to the central properties of rarity, cost, originality and often singularity, has also made such objects almost wholly inaccessible to large audiences and certainly mostly because although most lower-class citizens would have been unable to own expensive works of "high" art, some (such as domestics) would surely have been in positions to view them<sup>27</sup>.

Bien que l'on pourrait défendre que la photographie et l'image imprimée populaire soient désormais reconnues par la discipline au même plan que la peinture et la sculpture, l'intérêt pour ces images mettant de l'avant des questions identitaires sur la représentation du sujet féminin noir n'est pas répandu. Je retiens avant tout chez Nelson l'importance de réfléchir aux enjeux de la représentation en ce qui concerne la culture visuelle populaire en tant que lieu produisant des images rejoignant la plus grande part de la société.

À la croisée de ces deux points de vue se manifeste l'enjeu de la représentation d'un sujet autochtone féminin comme Kateri Tekakwitha, au sein d'une culture visuelle

<sup>26</sup> Comme Charmaine Nelson, j'utiliserai le terme « noir » dans le contexte de ce mémoire : « While acknowledging the heterogeneity of black experience, for the purposes of this project, the term *black* is being deployed as a term that signifies the collective experiences of a diverse group of African descendents (Africans, African-Caribbeans, African-Canadians, etc.) who have historically shared similar experiences based on their collective experiences of race and colour. » *Representing the Black Female Subject in Western Art*, New York, Routledge, p. 185.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 9.

populaire à partir d'un processus de déstabilisation de concepts artistiques eurocentristes.

Le désir d'établir un premier survol de cette iconographie spécifique au Québec m'a menée à travailler à partir des ressources offertes par la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ) qui a pour mission « de rassembler, de conserver de manière permanente et de diffuser le patrimoine documentaire québécois publié et tout document qui s'y rattache et qui présente un intérêt culturel; tout document relatif au Québec et publié à l'extérieur du Québec<sup>28</sup> ».

Une recherche au sein de la Collection universelle, des collections patrimoniales (Collection nationale, Centre de conservation et Collection nationale de musique) et des Archives m'a permis d'identifier 231 représentations de la sainte provenant du Québec et hors du Québec (Canada, États-Unis, Europe)<sup>29</sup>. Celles-ci sont issues d'un vaste répertoire : illustrations, sculptures, gravures et peintures qui proviennent principalement de livres (récits hagiographiques pour enfants et adultes), de bandes dessinées, de livrets de prière et de théâtre musical, couverture d'album de musique et cartes postales. En ce qui concerne les publications imprimées, 22 ouvrages publiés entre 1894 et 2013 sont ornés de représentations de la sainte. Outre les années 1970, une ou plusieurs publications religieuses ont été publiées chaque décennie. La période la plus riche en publication d'ouvrages se situe entre 1930 et 1959.

Étant donné que cette période dominante coïncide avec la formation de la discipline de l'histoire de l'art du Québec, j'ai décidé d'examiner ce moment spécifique de

---

<sup>28</sup> Bibliothèque et archives nationales du Québec, « Mission », dans Bibliothèque et archives nationales du Québec, En ligne. <[http://www.banq.qc.ca/a\\_propos\\_banq/mission\\_lois\\_reglements/mission/](http://www.banq.qc.ca/a_propos_banq/mission_lois_reglements/mission/)>, Consulté le 5 août 2014.

<sup>29</sup> Après avoir photographié systématiquement chaque image, l'élaboration d'un système de classification fut le fruit d'un travail collaboratif avec Julie Harinen, étudiante à la maîtrise du programme d'histoire de l'art de l'Université de Montréal sous la direction de Louise Vigneault. Elle travaille aussi sur les images de la sainte : « Ce mémoire tentera de relier la pratique de la peinture-missionnaire et la construction hagiographique du récit de Kateri Tekakwitha, deux stratégies apparues simultanément dans un contexte similaire de conversion par le syncrétisme. »

l'histoire culturelle du Québec qui s'articule autour de la figure de Kateri Tekakwitha. La période délimitée débute ainsi avec un premier portrait issu de l'hagiographie *Catherine Tekakwitha, vierge iroquoise* (1894) de Nicolas-Victor Burtin et se termine avec l'ouvrage pour enfants d'Evelyn Brown, *Kateri Tekakwitha, vierge mohawk* (1960), illustré par l'artiste Simone Beaulac-Hudon.

Ces limites temporelles et géographiques déterminent d'ailleurs l'utilisation d'un langage spécifique. Étant donné que le corpus se situe dans le contexte de la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle au Québec, il s'agira ici de productions et d'acteurs-actrices canadien-nes-français-es telles que définies par Louise Vigneault :

Nous choisirons le terme Canadien français pour désigner un individu ou une réalité associés au contexte québécois francophone. Bien qu'elle désigne aujourd'hui les Francophones hors Québec, cette appellation est utilisée, à l'époque qui nous concerne, pour désigner les membres de la communauté francophone catholique du Québec. L'appellation Québécois n'apparaît qu'en 1965, alors que le statut de minorité ethnique est remplacé par une affirmation territoriale et culturelle de la nation<sup>30</sup>.

Enfin, pour la même raison contextuelle, j'utiliserai le nom « Kateri » pour désigner la sainte. Je m'appuie sur la logique de l'argument développé par Greer qui choisit le nom « Catherine » afin d'être fidèle à l'esprit de la Nouvelle-France, la période sur laquelle il travaille :

[...] il est opportun d'ajouter un mot au sujet de mon propre titre et de ma décision de donner au personnage principal le nom de « Catherine Tekakwitha ». [...] Baptisée à l'âge de dix-neuf ans en l'honneur de Catherine de Sienne, elle devient « Catherine » ainsi que « Tekakwitha », et les récits hagiographiques publiés au cours des deux siècles suivants sa mort l'ont toujours appelée « Catherine Tekakwitha » ou « Catherine Tegakouita ». Catherine, prononcée à la française mais avec un accent mohawk contemporain, est un ensemble sonore que l'auditeur anglophone écrirait probablement « Kateri », et c'est exactement ainsi que cette dernière version du nom est entrée dans une biographie

<sup>30</sup> VIGNEAULT, Louise, « Le nationalisme et les arts (1900-1940), *Identité et modernité dans l'art au Québec Borduas, Sullivan, Riopelle*, Les éditions Hurtubise, p. 9, note 1.



dépeignant Tekakwitha comme une véritable « enfant de la forêt », sans contact avec la « civilisation »; l'écrivaine blanche américaine, Ellen Walworth, a rebaptisé son héroïne pour lui donner une identité plus pure, plus « authentiquement indienne ». Étant donné que « Kateri Tekakwitha » est née dans une atmosphère de fin primitivisme de fin de siècle, je préfère l'appeler « Catherine »<sup>31</sup>.

La biographie de Walworth qui présente une « nouvelle » héroïne est « un franc succès; depuis lors, Tekakwitha/Catherine est connue partout dans le monde sous le nom de « Kateri Tekakwitha »<sup>32</sup> ». Étant donné que je travaille sur la période couvrant la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle, il est plus approprié de se référer au personnage par son nom d'usage à cette époque.

Avant de présenter le contenu du corpus, il faut déterminer les pistes de lecture qui détermineront quels éléments seront priorisés. Celles-ci s'appuieront sur les hypothèses développées sur l'évolution des représentations de Kateri Tekakwitha et celles des femmes autochtones dans un contexte historique plus général.

Certains chercheur-es issus des sciences humaines intéressés à la représentation de Kateri Tekakwitha poussent leur réflexion en développant une hypothèse sur l'évolution de ces images. Dans le dernier chapitre où il aborde la popularité récente de la sainte, Allan Greer souligne ces transformations :

L'idée que (Ellen) Walworth s'est faite de Kateri, comme enfant de la nature et incarnation d'une essence amérindienne, s'est imposée de plus en plus avec le temps. [...] Les illustrations soulignent généralement le teint foncé de la jeune femme, ce que ne fait pas le portrait à l'huile peint par Claude Chauchetière, seule représentation faite par une personne ayant réellement vu Tekakwitha et conservée jusqu'à nos jours. Et alors que Chauchetière la montre vêtue d'une tunique d'étoffe, les images modernes l'affublent invariablement de vêtements de daim à franges et de plumes. Les arrière-plans diffèrent aussi de manière frappante: dans le

---

<sup>31</sup> Greer, p. 16.

<sup>32</sup> *Ibid.* p. 293.

tableau du XVII<sup>e</sup> siècle, elle apparaît dans un paysage essentiellement rural dont l'élément prédominant est une église, mais l'iconographie contemporaine la place toujours dans un décor sylvestre. [...] La « nature » associée à cette version mise à jour du bon sauvage est un environnement bienfaisant et généralement attrayant, rempli d'oiseaux et de fleurs<sup>33</sup>.

L'hypothèse de Greer situe l'évolution des représentations au cœur de la tendance primitiviste de l'époque à laquelle appartient la biographie d'Ellen Walworth, moteur de ce processus de modernisation de la figure. Cette quête pour une « essence indienne » pure ou authentique, indissociable d'une conception de la « Nature » intouchée par la civilisation se manifeste dans les représentations de Kateri. C'est dans cette perspective que l'historien est attentif aux différences entre le premier portrait de Chauchetière et les images modernes, autant au plan des attributs du personnage que ceux des arrière-plans.

Pour sa part, Bernadette Rigal-Cellard, spécialiste des religions contemporaines nord-américaines, aborde les représentations iconographiques dans le contexte particulier des « abus culturels » des institutions religieuses dénoncés par les Autochtones dits traditionalistes, qui non seulement contestent le catholicisme de la figure, mais dénoncent aussi les violences de l'Église envers leur communauté :

On est donc passé à l'étape la plus revendicative de la politique de réconciliation, car les Autochtones exigent des réparations financières, et se moquent des actes de contrition. Les Églises sont accusées d'ethnocide, « d'abus culturels », très souvent associés à ceux d'abus sexuels. Dans le cas de Kateri, des contre-interprétations surgissent et je vais soulever quelques-uns des points qui, selon moi, prêtent le flanc à l'accusation « d'abus culturels » : la modification du comportement, le célibat, tout le rapport au corps, le sens du péché et la représentation iconographique<sup>34</sup>.

L'auteure s'intéresse à l'interprétation de certains moments du récit, tel que l'épisode où la sainte coupe ses cheveux lorsqu'elle arrive à la mission des convertis. Tandis

---

<sup>33</sup> Greer, *op.cit.*, p. 295-296.

<sup>34</sup> Rigal-Cellard, *op.cit.*, p. 29.

que généralement ceci est considéré comme l'imitation des grandes mystiques, « chez certaines tribus cela exprime le deuil, et son acte se voit interprété maintenant comme la marque de sa douleur lorsqu'elle dut abandonner les siens, sa fuite loin de son village n'étant plus perçue comme volontaire mais comme un enlèvement<sup>35</sup> ». C'est à partir de ces diverses interprétations d'un moment précis du récit que l'auteure aborde la représentation iconographique de la sainte à partir de trois œuvres précises :

Cela nous amène à examiner sous un autre angle la référence à ses tresses qui seront ce que la postérité retiendra de Kateri iconographiquement. Nous venons de le voir, elle avait coupé ses nattes en arrivant au Sault. Sur le portrait le plus ancien que nous ayons, par le père Chauchetière en 1690, elle n'a que quelques longues mèches bouclées qui descendent jusqu'au cou. [...], sa statue à Kahnawake et le bas-relief du portail de St-Patrick's la montrent avec de très longues nattes. Ces tresses iconographiques l'indigénisent tout en démontrant l'inclusion de la mosaïque humaine dans l'Église. Par-delà cette interprétation, il est ironique de voir que les non-Indigènes lui ont remis ces nattes, qu'elle refusait elle-même pour s'identifier au modèle marial importé par les missionnaires, et par conséquent ils la cantonnent dans cette identité de sauvagesse qu'elle désirait fuir, complexe typique des colonisés, diront les Indigènes aujourd'hui<sup>36</sup>.

Comme Greer, Rigal-Cellard s'intéresse aux transformations iconographiques en comparant le premier portrait de Chauchetière à des œuvres plus récentes. Tandis que l'historien développe son argument à partir d'illustrations, Rigal-Cellard se réfère à deux sculptures : l'œuvre d'Émile Brunet (1893-1977), installée en 1959 à Kahnawake (fig. 3)<sup>37</sup>, puis celle de John Angel (1881-1960) (fig. 4) :

[Il] compte parmi les six personnalités du catholicisme nord-américain qui ont l'insigne honneur de figurer sur le grand portail de bronze dont est dotée depuis 1949 la cathédrale St-Patrick's de New York. Seule Indienne, elle y est à égalité avec Mère Elizabeth Seton, « Fille de New York », Sainte Françoise Cabrini, mère des immigrants, Saint Isaac Jogues, premier prêtre du futur État de New York, jésuite martyr de la

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 31-32.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>37</sup> Cette œuvre sera abordée lors de la présentation du corpus au chapitre 2.

tribu du père de Kateri, Saint Joseph et Saint Patrick, le saint patron des millions de catholiques américains d'origine irlandaise. Seules les tresses distinguent Kateri des autres personnages<sup>38</sup>.

Si Greer souligne les attributs liés à la couleur de la peau, aux vêtements et au paysage, Rigal-Cellard complète l'analyse iconographique en s'intéressant spécifiquement à ses cheveux. Dans ce cas-ci, c'est l'apparition des tresses qui marque sa « différence » ou son identité de « sauvagesse » parmi les autres saints nord-américains blancs. Bien que la chercheuse n'évoque pas l'influence de Walworth, son hypothèse d'un processus « d'indigénisation » s'apparente à cette quête de capturer l'identité autochtone et de la réduire à certains attributs tels que la présence de cheveux tressés.

Ainsi, lors de la présentation du corpus, les hypothèses sur l'évolution des représentations modernes de la sainte selon Greer et Rigal-Cellard seront soumises à l'épreuve. Il sera donc nécessaire de porter attention à la présence d'attributs non seulement au plan de la couleur de sa peau, de ses vêtements et de ses cheveux, mais aussi aux éléments de l'arrière-plan.

Le processus décrit par Greer et Rigal-Cellard nécessite d'être situé dans le contexte plus large de la représentation des femmes autochtones au sein de la culture dominante telle que théorisée par de nombreuses historiennes de l'art autochtone. C'est pourquoi je présente leurs contributions théoriques à ce sujet et son impact sur les conditions matérielles des femmes autochtones.

En 1975, Rayna Green publie l'essai fondateur « The Pocahontas Complex » (1975) où elle décrit la source du mythe de la « princesse indienne » datant du 16<sup>e</sup> siècle et son rôle au sein de la formation d'une identité nationale américaine par le déploiement d'une vaste production de représentations passant du « high art » à la culture de masse. Ce n'est qu'avec le récit de John Smith au 17<sup>e</sup> siècle que les

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 8.



Américains associent une iconographie spécifique à une figure réelle, celle de Pocahontas, marquant le début de ce qu'elle appelle le « complexe de Pocahontas » :

Whether or not she saved John Smith, her actions as recounted by Smith set up one kind of model for Indian-White relations that persists long after most Indians and Anglos ceased to have face-to-face relationships. Moreover, as a model for the national understanding of Indian women, her significance is undeniable. With her darker, negatively viewed sister, the Squaw or, the anti-Pocahontas, as Fiedler calls her, the Princess intrudes on the national consciousness, and a potential cult waits to be resurrected when our anxieties about who we are make us recall her from her woodland retreat<sup>39</sup>.

Peu importe le côté de la médaille des représentations de la femme autochtone, celles-ci sont toujours déterminées en relation avec un homme blanc, et de la construction binaire du mythe judéo-chrétien de la Mère-Pute. Étant donné que l'homme blanc ne peut assouvir ses besoins sexuels avec la « princesse indienne » qui incarne la vertu chrétienne, celui-ci utilise la « squaw » en tant qu'objet sexuel sans valeur. Selon Green, on emprisonne les femmes autochtones dans un modèle étroit et déshumanisant: « The Indian woman finds herself burdened with an image that can only be understood as dysfunctional, even though the Pocahontas perplex affects us all. Some examination of the complicated dimensions of that image might help us move toward change<sup>40</sup> ». Dans cette perspective, l'analyse critique de ces représentations participe à un projet politique axé sur l'autodétermination des femmes autochtones et la dénonciation des violences sexistes et coloniales.

On fait appel à l'expertise de Rayna Green pour le projet « Plumes et Pacotilles : une exposition sur les symboles de l'indignité », une exposition organisée par le Centre culturel Woodland à Brantford, Ontario en 1988, sous la direction de la muséologue Deborah Doxtator. L'initiative naît d'un besoin urgent de répondre au racisme des visiteurs non-autochtones du centre et de leurs préjugés vis-à-vis l'identité

<sup>39</sup>GREEN, Rayna, « The Pocahontas Complex: The Image of Indian Women in American Culture », *The Massachusetts Review*, vol. 16, n° 4, automne 1975, p. 700-701.

<sup>40</sup>*Ibid.*, p. 703-704.

autochtone, un rapport historique qui s'inscrit au sein de la relation ente autochtones et industrie du tourisme. Cette prise en charge transforme le centre culturel en lieu de résistance accompagné d'une autre solution concrète sous forme d'un guide où l'on y traite de « la création et de la manipulation des symboles, ainsi que du pouvoir de légitimer ce qui est et de contrôler ce qui sera. Nombre des mécanismes décrits dans le guide peuvent être utilisés pour comprendre comment les stéréotypes peuvent définir et limiter les peuples<sup>41</sup> ». Pour comprendre l'aspect genré du stéréotype, Greer propose le concept de la « princesse indienne » qui ici est construite en opposition à l'image du « chef indien par l'emploi d'artéfacts issus de la culture visuelle<sup>42</sup> ».

En 1991, Marcia Crosby publie son essai « Construction of the Imaginary Indian » où elle engage un dialogue critique avec la discipline de l'histoire de l'art du Canada à travers son expérience personnelle en tant qu'étudiante des Beaux-Arts et d'histoire de l'art. Elle attire l'attention sur la relation entre les politiques assimilationnistes gouvernementales et la représentation des Autochtones de deux manières : en tant que constructions fictives stéréotypées dans les œuvres et leur inclusion ou exclusion de la discipline en tant qu'artistes. Elle ne s'adresse pas spécifiquement à la représentation des femmes autochtones, mais elle soulève l'inséparabilité du racisme et du sexisme qu'elle a subi lors de son passage au sein de l'académie<sup>43</sup>.

En 1995, Gail Guthrie Valaskakis organise, en collaboration avec Marilyn Burgess, l'exposition « Princesses indiennes et cow-girls : stéréotypes de la frontière » en réponse aux célébrations du cinq centième anniversaire de l'arrivée de Christophe Colomb et du cent vingt-cinquième anniversaire de la Confédération. Les conservatrices y exposent des objets populaires représentant l'étendue du phénomène de la figure de la « princesse indienne » en tant que fantasme colonial violent au

---

<sup>41</sup> DOXTATOR, Deborah, *Plumes et pacotilles : une exposition sur les symboles de l'indianité : Guide des ressources*, Brantford, Woodland Cultural Centre, 1992, p.14.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p.14.

<sup>43</sup> CROSBY, Marcia, « Construction of the Imaginary Indian », *Vancouver Anthology The Institutional Politics of Art*, Vancouver, Talonbooks, 1991, p.269.

service d'un projet nationaliste, tout en introduisant une nouvelle dimension : sa co-construction avec la figure populaire de la « cow-girl » blanche. Valaskakis explique comment ces représentations stéréotypées ont un impact sur « [...] l'accès des Premières Nations à la parole et à la compréhension de l'expérience pluraliste qui nous est commune [qui s'en] trouve limité. [...] » L'auteure poursuit : « [...] nous sommes tous et toutes enraciné-e-s dans la construction et l'appropriation d'images d'Indiens et d'Indiennes qui bâtissent des identités diverses et mettent en acte nos idéologies sur une frontière western impérissable<sup>44</sup>. »

En 1995, Janice Acoose publie son mémoire « Neither Indian Princess Nor Easy Squaws <sup>45</sup> », une intervention dans le champ de la littérature canadienne anglophone sur la représentation des femmes autochtones à l'aide d'exemples d'auteur-es non-autochtones et autochtones. Elle s'attaque aux constructions littéraires stéréotypées des femmes autochtones en démontrant comment ces figures contribuent aux formes de violence racistes et sexistes envers celles-ci. J'inclus cette contribution dans cette historiographie par souci d'interdisciplinarité et pour démontrer comment cette construction de la « princesse indienne » apparaît au sein d'une multiplicité de sphères culturelles. Cette auteure est aussi la première, dans le contexte des représentations, à faire appel à l'expression « *white-eurocanadian-christian-patriarchy* » afin d'illustrer l'inséparabilité des différents rapports de domination en jeu dans ce contexte, que j'étends au Québec.

Enfin, l'essai « I Want to Call Their Names in Resistance: Writing Aboriginal Women into Canadian Art History, 1880-1970 » (2012) de Sherry Farrell Racette poursuit la critique du canon artistique canadien de Marcia Crosby, en portant une attention particulière au processus d'exclusion des femmes autochtones du statut d'artiste ou de leur présence anonyme/invisible au sein des musées. Racette élargit la

<sup>44</sup> BURGESS, Marilyn et Gail Guthrie VALASKAKIS, *Princesses indiennes et cow-girls stéréotypes de la frontière*, Montréal, Oboro, 1995, p. 34.

<sup>45</sup> ACOOSE, Janice, *Iskwewak-kah'ki yaw ni wahkomakanak: Neither Indian Princesses nor Easy Squaws*, Toronto, Women's Press, 1995, 132 p.

sphère des réflexions sur les représentations de femmes autochtones en proposant une relecture subversive d'œuvres (photographies, peintures, etc.) mettant en scène des femmes autochtones et leur artisanat :

Such images can provide information about Aboriginal women artists, including the way they presented themselves and their work, and will occasionally reveal their individual identities. A woman's personal appearance and presentation of her artwork can be considered a self-curated space<sup>46</sup>.

Bien que ces représentations puissent être lues « contre le grain » en tant que différents sites de résistance et permettent d'ouvrir les limites du canon, Racette insiste sur l'inséparabilité du contexte social de production de ces images: « This carefully constructed image sometimes masked the desperate poverty that began to envelop Aboriginal communities as settlement advanced and colonial powers began to strip away their autonomy<sup>47</sup> ».

Ces théoriciennes contribuent à l'enrichissement du cadre théorique en historicisant la production d'images stéréotypées de femmes autochtones dans la culture visuelle. En soulevant les enjeux identitaires et sociopolitiques qui sous-tendent cette imagerie, elles démontrent comment celle-ci justifie la violence systémique envers les femmes autochtones. En ce qui concerne l'histoire de l'art, elles établissent un rapport entre la manière dont elles sont représentées dans les œuvres et l'effet produit sur leur inclusion ou exclusion de la discipline en tant qu'artistes. À la lumière de ce corpus théorique, où se situent les représentations de Kateri Tekakwitha par rapport aux stéréotypes soulevés ? Quelle est la relation entre la figure de la sainte et celle de la « princesse indienne » ? Quelles sont les conséquences d'une telle iconographie sur la

---

<sup>46</sup> RACETTE, Sherry Farrell, « I Want to Call Their Names in Resistance: Writing Aboriginal Women into Canadian Art History » dans HUNEAULT, Kristina et Janice ANDERSON (dir.), *Rethinking Professionalism: Essays on Women and Art in Canada, 1850-1970*, Toronto, McGill-Queens University Press, 2011, p. 285-325.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 294.



représentation des femmes autochtones à l'intérieur et à l'extérieur des limites de l'histoire de l'art ?

La seconde partie de la problématique concerne la relation entre l'histoire de l'art du Québec et l'iconographie de Kateri Tekakwitha. Cette enquête historiographique nécessite la production d'une recension des écrits d'historien-nes de l'art du Québec qui ont abordé le premier portrait de la sainte réalisé par Claude Chauchetière tel Marius Barbeau, Gérard Morisset et François-Marc Gagnon qui figurent au premier plan de cette recension. Ce portrait historiographique sera soumis au cadre conceptuel développé par Charmaine Nelson dans l'essai « Slavery, Portraiture and the Colonial Limits of Canadian Art History » (2004), une intervention féministe postcoloniale/noire axée sur les enjeux identitaires au sein de l'historiographie du tableau *Portrait of Negro a Slave* ou *The Negress* (1786) de François Malépart de Beaucourt (1740-1794)<sup>48</sup>. Le traitement historiographique similaire de ces œuvres permet d'amorcer une réflexion autocritique sur la discipline et de situer les enjeux derrière l'écriture de ce « nouveau chapitre » des représentations de Kateri Tekakwitha. Plus précisément, l'exercice comparatif servira d'abord de cadre pour évaluer l'évolution des approches utilisées par l'histoire de l'art du Québec pour aborder les représentations de Kateri Tekakwitha, puis soulever les conséquences du discours qu'elles produisent sur les expériences des femmes autochtones. Ainsi, je pose comme question de quelles œuvres a-t-on parlé ? Comment en parle-t-on ? Quelles approches sont utilisées ? Quelles sont les conséquences de celles-ci ?

---

<sup>48</sup> « Postcolonial Studies is one of the academic arenas in which questions of race are most rigorously and critically explored. The most notable English language contributions to an international postcolonial scholarship around the topic of blackness have been from Caribbean, American and British authors. A postcolonial understanding of the complex definitions of race and its social, psychic and cultural dimensions underpins this project. [...] Black feminisms emerged from a desire to locate and analyze the importance of race/colour identity in women's lives and to challenge white feminisms' historical unwillingness to deal with race and colonialism as critical factors in the female experience. Black feminisms reveal the intersecting logics of patriarchy and colonialism. » NELSON, *op. cit.*, p. 183-184.

En conclusion, j'aborderai les enjeux qui émergent de l'écriture de ce nouveau chapitre de l'histoire de l'art du Québec à partir des résultats obtenus lors de la présentation du corpus et de l'exercice comparatif. Ceux-ci seront soumis aux approches de Ruth B. Phillips et Charmaine Nelson, développées dans le cadre de deux essais spécifiques. Dans « Performing the Native Woman » (2001), Phillips aborde les pièges d'exclusion et d'inclusion qui se manifestent lors de l'écriture des pratiques artistiques modernistes de femmes artistes autochtones qui s'approprient, lors de performances, les représentations stéréotypées issues de la société dominante. L'analyse féministe noire postcoloniale axée sur l'agentivité<sup>49</sup> du modèle que Nelson produit dans l'essai « The Fruits of Resistance : Reading Portrait of a Negro Slave on the Sly » (2004) complètera les enjeux soulevés par Phillips.

---

<sup>49</sup> J'utilise la définition du terme « agentivité » proposée par Véronique Lord dans son mémoire « Une voix féminine contestataire des années 1930 : agentivité et écriture dans les ombres d'Éva Senécal » (2009), soit « la capacité de remettre les forces sociales en perspective et d'agir malgré elles » (p. v). Pour plus d'informations sur l'usage spécifiquement féministe du mot, voir le premier chapitre du mémoire LORD, Véronique, *Une voix féminine contestataire des années 1930 : agentivité et écriture dans les ombres d'Éva Senécal*, Université du Québec à Montréal, Montréal, 2009.

## CHAPITRE I

### KATERI TEKAKWITHA ET L'HISTOIRE DE L'ART DU QUÉBEC

L'objectif de ce chapitre est de montrer comment l'histoire de l'art du Québec a abordé, entre 1930 et 2012, les représentations de Kateri Tekakwitha. Dans un premier temps, je me servirai du recensement que j'ai effectué des écrits produits par les historien-nes de l'art du Québec dans cette période pour en caractériser les différentes approches. Ce bilan permettra de mettre en évidence certaines limites méthodologiques que je mettrai, dans un deuxième temps, en relation avec l'analyse historiographique formulée par Charmaine Nelson vis-à-vis du tableau *Portrait of a Haitian Woman (Portrait of a Negro Slave)* réalisé par François Malépart de Beaucourt en 1786.

#### 1. Recension des écrits des historien-nes de l'art du Québec

Afin d'historiciser la lecture de cette recension des écrits des historien-nes de l'art du Québec au sujet des représentations de Kateri Tekakwitha, je présenterai brièvement le découpage historiographique élaboré par l'historien de l'art Laurier Lacroix, tiré du chapitre « Gérard Morisset et l'histoire de l'art du Québec » (1980)<sup>50</sup>. L'historien de l'art identifie trois périodes qui permettront de situer de manière plus large l'intérêt de la discipline pour la sainte.

Lacroix n'identifie pas d'année fondatrice de la discipline. La première période se caractérise surtout par « l'accumulation » de textes imprimés (ouvrages de nature

---

<sup>50</sup> LACROIX, Laurier, « Gérard Morisset et l'histoire de l'art du Québec », *À la découverte du patrimoine avec Gérard Morisset*, Ministère des affaires culturelles, Musée du Québec, 1980.

historique, inventaires de collections, biographies d'artistes, etc.) dont l'ouvrage *Les lettres, les sciences et les arts au Canada sous le régime français* (1930) d'Antoine Roy<sup>51</sup>. Tandis que cette phase concerne les balbutiements de la discipline jusqu'à l'année 1930, la seconde période qui s'étend de 1930 à 1960 se définit selon Lacroix par la « professionnalisation » du milieu sous l'influence de Gérard Morisset et de ses contemporains comme Marius Barbeau<sup>52</sup>. Enfin, l'historien de l'art associe la dernière période, soit de 1960 à 1980, à un processus de « spécialisation » de la discipline<sup>53</sup> marqué par la publication de *La peinture traditionnelle au Canada-Français* (1960) de Morisset.

En 2008, Lacroix publie l'article « L'histoire de l'art au Canada : développement d'une pratique » où il revisite cette réflexion sur la périodisation de l'histoire de l'art du Québec<sup>54</sup>. Il contribue un survol des années 1990, un moment de « crise de la discipline<sup>55</sup> ». Dans la foulée de cette « crise », l'historien de l'art observe surtout :

[...] la multiplication des approches méthodologiques et des questions théoriques soulevées par de nouveaux objets d'études qui, jusqu'alors, n'étaient pas ou peu pris en considération. [...] les chercheurs définissent des secteurs de travail de plus en plus circonscrits tout en proposant une lecture pluridisciplinaire<sup>56</sup>.

### 1.1 *Les lettres, les sciences et les arts au Canada sous le régime français* (1930) par Antoine Roy

Les premières mentions d'une représentation artistique de la sainte se réfèrent au portrait réalisé par Claude Chauchetière peu de temps après la mort de Kateri en 1680. Tel que cette recension le démontrera, il n'y a pas encore consensus sur la date

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p.135

<sup>52</sup> *Ibid.*, p.139

<sup>53</sup> *Ibid.*, p.143

<sup>54</sup> LAURIER, Lacroix, « L'histoire de l'art au Canada : développement d'une pratique », *Perspective La revue de l'INHA actualités de la recherche en histoire de l'art*, vol. 3, 2008.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p.490.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p.491.



exacte de sa réalisation. Mis à part les mentions du portrait dans les documents des premiers missionnaires jésuites et une trace dans *La revue d'histoire des Colonies françaises* (1927)<sup>57</sup>, le point de départ de cette recension se cache dans une note en bas de page au sein de la publication parisienne d'Antoine Roy. Publié en 1930, cet essai signale un moment charnière de l'histoire de l'art du Québec, soit la fin de la première période, témoin du processus de l'« accumulation ». L'œuvre synthèse de style documentaire et encyclopédique dégage une :

[...] impression de probité et d'objectivité [...] Antoine Roy n'apporte aucun élément personnel dans l'interprétation du développement artistique en Nouvelle-France. Son jugement esthétique est fondé sur l'existence quantitative et sur les jugements de valeur de ses contemporains. [...] la démonstration de l'importance de la civilisation française en terre d'Amérique se faisant plus par l'accumulation que par la discussion<sup>58</sup>.

Ainsi, la note en bas de page en question complète l'extrait qui se retrouve au sixième chapitre, « Les autres arts », où Roy revêt le rôle de l'historien de l'art en « racontant l'histoire de la peinture » marquée par la présence importante d'artistes ecclésiastiques peignant « des sujets religieux d'abord, beaucoup de sujets religieux, peu de paysages, beaucoup de portraits. Jamais, en aucun temps, le Canada n'a manqué de gens disposés à reproduire les traits de leurs contemporains<sup>59</sup> » En 1930, Chauchetière n'a pas encore sa place au sein d'un canon formé des premiers artistes ecclésiastiques tels que Jean Pierron (1631-1700), Frère Luc (1614-1685) et Hugues Pommier (1637-1686). Son portrait de la sainte occupe tout de même une « place de choix » parmi la courte liste de portraits recensés par Roy au sein de cette note en bas de page :

<sup>57</sup> TRAMOND, Joannès, *La Revue d'histoire des Colonies françaises*, 1927, p. 139.

<sup>58</sup> LACROIX, Laurier, « Gérard Morisset et l'histoire de l'art du Québec », *À la découverte du patrimoine avec Gérard Morisset*, Ministère des affaires culturelles, Musée du Québec, 1980, p. 138.

<sup>59</sup> ROY, Antoine, *Les lettres, les sciences et les arts au Canada sous le Régime Français : essai de contribution à l'histoire de la civilisation canadienne*, Paris, Jouve, 1930, p. 251.

Deux portraits méritent qu'on s'y arrête. Celui de Marie de l'Incarnation d'abord. [...]. Catherine Tekakwitha, la vierge iroquoise, fut portraiturée plusieurs fois, en 1681 d'abord par le P. Chauchetière (Tramond)<sup>60</sup> M. de Champigny en fit faire « plusieurs petits tableaux » (Gosselin). On attribue au P. Rasle un autre portrait de Catherine [...] Nous ne pouvons dire quel portrait reproduit la gravure de La Potherie qui représente Catherine [...] <sup>61</sup>

L'impression d'objectivité caractéristique de l'auteur est manifeste dans cet extrait. Il n'explique pas pourquoi le tableau de Catherine « mérite » une attention particulière. Roy ne signale sa présence qu'en termes quantitatifs.

L'essai de Roy annonce d'ailleurs le début de la deuxième période historiographique, la « professionnalisation ». Les acteurs principaux, Gérard Morisset, premier historien de l'art du Québec, et Marius Barbeau, anthropologue, ethnologue et folkloriste, travaillent la « codification des savoirs sur le passé mythique et artistique du Canada français [passant] par des travaux de recherche, de sélection, de mise en collection et en exposition<sup>62</sup> ».

### 1.2 *Peintres et Tableaux* (1936) par Gérard Morisset

Bien qu'absent de son ouvrage *Peintres et Tableaux* (1936), Morisset mentionne très brièvement le portrait de Chauchetière dans le premier chapitre de sa publication suivante, parue dans la foulée de la création en 1937 de son inventaire des œuvres d'art (IOA), *Coup d'œil des arts en Nouvelle-France* (1941) :

Voici d'autres jésuites peintres : Chauchetière, Rasles et Laure. Le premier se rendant à l'injonction de Catherine Tegakouitha, dessine les

<sup>60</sup> Joannès Tramond (1882-1935) Professeur à l'École Navale.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 251-252.

<sup>62</sup> HARDY, Dominic, « Avant l'histoire de l'art canadien, l'art canadien avant l'histoire : Henri Julien, Honoré Beaugrand et la Chasse-Galerie au Century Magazine, 1892 », dans BERTHOLD, Étienne et Nathalie MIGLIOLI (dir.) *Patrimoine culturel et histoire de l'art au Québec francophone : enjeux et perspectives*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2012, p. 94.

traits de la sainte iroquoise; Rasles orne de ses mains sa chapelle de Narantsouak; Laure en fait autant à Chicoutimi<sup>63</sup>.

Bien que Chauchetière accède désormais au statut d'artiste de manière périphérique, Morisset n'offre pas plus de détails que Roy.

### 1.3 *Trésor des anciens jésuites* (1957) par Marius Barbeau

Projet entamé dès 1944, *Trésor des anciens jésuites*, le catalogue raisonné des contributions artistiques de la corporation religieuse en Nouvelle-France de Marius Barbeau, ne sera publié qu'en 1957. On y retrouve la référence au portrait dans le chapitre « images » que l'auteur sépare en deux catégories : la peinture, telle qu'exercée par Frère Luc, et l'imagerie dont « les missionnaires et les prédicateurs éprouvaient un pressant besoin de l'image qui illustre le verbe<sup>64</sup> ». Ainsi, aux côtés du catéchisme imagé de Pierron et des grandes images édifiantes de Laure se trouve la mention suivante : « A Caughnawaga, on a attribué au Père Claude Chauchetière, S.J., le tableau édifiant de Katherine Tegakouita, daté de 1681. Du même genre sont les images, probablement peintes au Canada, « Mort du P. Chabanel », « Mort du Père Jogues », « Martyre d'un Jésuite », qui figurent au « Catalogue raisonné<sup>65</sup> ». Ensuite, dans la deuxième partie de l'ouvrage, « Catalogue raisonné », Barbeau décrit ainsi le portrait :

Cette peinture, datée 1681, est attribuée au Père Claude Chauchetière, S.J. Elle est intéressante au point de vue documentaire. Nous y voyons le costume avec mitasse, tel qu'on le portait alors à Caughnawaga, aussi la façade de la chapelle à cette date. [...] Pendant quinze ans résidant de la mission de Caughnawaga, de 1679 à 1694, il écrivit une biographie de la sainte iroquoise.<sup>66</sup>

<sup>63</sup> MORISSET, Gérard, *Coup d'œil sur les arts en Nouvelle-France*, Presses de Charrier et Dugal, 1941, p. 50.

<sup>64</sup> BARBEAU, Marius, *Trésor des anciens jésuites*, Ottawa, Musée National du Canada, Collections anthropologie 43, Ottawa, 1957, p. 22.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 22.

Quoique toujours très court, Barbeau offre plus d'informations que Morisset et Roy de nature biographique et descriptive. On retrouve aussi dans les références de Barbeau quelques différences qui sont caractéristiques qui relèvent de ses champs d'intérêt, soit l'anthropologie, l'ethnologie et le folklore. Premièrement, le passage de « Catherine » à « Katherine » mérite une attention particulière. Barbeau s'approprie la version « primitivée » du nom de la sainte, « Kateri », introduite par l'auteure Américaine Ellen Walworth dans son œuvre « *The Life and Times of Kateri Tekakwitha* » (1891), la première fiction non hagiographique au sujet de la sainte « née dans une atmosphère primitiviste fin de siècle<sup>67</sup> », telle que décrite par Greer. De plus, s'appuyant sur son bagage de connaissances ethnologiques, l'anthropologue souligne l'importance « documentaire » du portrait par rapport aux détails tels que le costume et l'architecture de l'époque.

#### 1.4 *La peinture traditionnelle au Canada-Français* (1960) par Gérard Morisset

Le prochain ouvrage de Morisset, *La peinture traditionnelle au Canada-Français* (1960), sa dernière grande synthèse, marque la fin de cette deuxième période. On y retrouve pour la première fois, dans le premier chapitre « Les pionniers », une petite sous-section vouée au premier portraitiste de la sainte :

Claude Chauchetière (Poitiers, 1645 – Québec, 1709) continue en quelque sorte l'œuvre de Jean Pierron. Lui aussi enseigne les Indiens par le truchement de la peinture, « ce qui plaît fort aux Sauvages », écrit-il, fort content de soi, dans la *Narration annuelle* de 1686; et il orne cette narration de quelques dessins qui ont été gravés. Il ne reste qu'une peinture de Chauchetière, portrait de Catherine Tekakouita. La vierge iroquoise est agenouillée à un prie-Dieu en bois rond<sup>68</sup> et tient un crucifix dans la main droite; à gauche, quelques arbres; à droite, une rivière coule

<sup>67</sup> Greer, *op.cit.*, p. xi.

<sup>68</sup> Tel que souligné un peu plus tard par François-Marc Gagnon dans *La conversion par l'image* (1975) p. 85, la description que fait Morisset n'est pas conforme aux spécificités du tableau. L'erreur ne sera jamais corrigée par l'historien de l'art.



au pied d'une chapelle de mission. Le jésuite Cholenec raconte, non sans naïveté, la curieuse histoire de cette peinture : « ... L'année suivante (de sa mort), Catherine se montra de nouveau au Père (Chauchetière), le corps tout resplendissant, et en même temps il se sentit averti intérieurement de distribuer au peuple son image peinte. » Chauchetière n'en fait rien. Deux ans après (1683), l'Iroquoise apparut de nouveau à l'artiste récalcitrant. « Il la vit comme un soleil à son midy, entourée d'une si grande lumière qu'il pouvait à peine en soutenir l'éclat, et il fut averti de la peindre tel qu'il la voyait... »<sup>69</sup>

Dans cet ouvrage où Morisset souhaite « situer les œuvres dans le temps et dans l'espace et d'en dégager la signification profonde »<sup>70</sup>, la place de Chauchetière et de son travail au sein d'une histoire de l'art canadienne-française commence à s'affirmer et à s'enrichir. Bien qu'antérieurement on le situe dans un contexte plus nébuleux d'artistes missionnaires s'adonnant à l'évangélisation des autochtones, Morisset souligne le rôle actif de Chauchetière qui « enseigne les Indiens par le truchement de la peinture ». L'historien est aussi le premier à citer cette « vision » issue des sources primaires, soit les textes écrits par les missionnaires Cholenec et Chauchetière ayant connu la sainte. Celle-ci devient la motivation principale derrière la création du tableau. Enfin, l'historien de l'art introduit brièvement l'autre contribution de Chauchetière, les illustrations de sa *Narration Annuelle*, sans plus de détails.<sup>71</sup>

### 1.5 La peinture au Canada des origines à nos jours (1967) par J. Russell Harper

<sup>69</sup> MORISSET, Gérard, *La peinture traditionnelle au Canada-Français*, Montréal, Cercle du Livre de France, 1960, p. 15-16. Bien qu'il affirme citer la *Narration Annuelle* (1686) de Chauchetière et le texte de Cholenec, Morisset n'indique pas les sources des versions qu'il consulte. Tel que souligné un peu plus tard par François-Marc Gagnon dans *La conversion par l'image* (1975) p. 84 « Il doit s'agir de La Vie de Catherine Tegakouita Première Vierge Iroquoise écrite par le P. Cholenec, S.J., dont le manuscrit est conservé par les Hospitalières de Saint-Augustin, à l'Hôtel-Dieu de Québec; il peut l'y avoir consultée. »

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>71</sup> Pour plus d'informations sur ces illustrations, voir François-Marc Gagnon, « Claude Chauchetière », *Premiers peintres de la Nouvelle-France*, Québec, Civilisation du Québec Français, 1976, p. 29-41.

La troisième période de l'histoire de l'art du Québec, la « spécialisation », sera ponctuée par l'anniversaire de la Confédération, moment choisi pour la publication de l'ouvrage synthèse *La peinture au Canada des origines à nos jours* (1967), par J. Russell Harper. L'auteur rappelle son objectif :

[...] il était essentiel, dans un ouvrage de cette nature, de bien mettre en évidence, par l'illustration comme dans le texte, la double tradition culturelle qui a marqué toute notre vie artistique. Rares sont les auteurs qui ont étudié de près le développement de l'art canadien dans ses rapports avec les traditions de France et d'Angleterre<sup>72</sup>.

On fait référence au portrait de la sainte dans la première partie traitant de « La colonie française 1665-1759 », au premier chapitre intitulé « L'époque de Laval » :

Deux missionnaires jésuites français, tous deux peintres amateurs, passèrent par Québec avant de se rendre chez les Iroquois; leur voyage, comme celui de tant d'autres missionnaires, faisait partie du vaste plan d'ensemble inspiré par Mgr de Laval. [...] Le père Chauchetière pratiquait également l'enseignement par l'image. Le père Chauchetière est l'auteur du portrait de Kateri Tekakouitha, portrait naïf, guindé dans sa conception et dans son exécution, qui représente une jeune Indienne debout. Il se peut que le tableau conservé à la mission de Caughnawaga soit le portrait original, quoiqu'il semble plus vraisemblable qu'il soit une copie ancienne assez fidèle. Un compagnon du père Chauchetière raconte que celui-ci, ayant eu à deux reprises des visions de la jeune fille en prières, entendit une voix céleste lui ordonner de peindre ce qu'il venait de voir<sup>73</sup>.

Dans le cadre de cette synthèse de la production artistique au plan national, le portrait réalisé par Chauchetière trouve sa place au sein du canon canadien. Comme Barbeau, Harper désigne la sainte par son nom primitivisé « Kateri », « portraying Tekakwitha

<sup>72</sup> HARPER, J. Russell, *La peinture au Canada des origines à nos jours*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1967, p. VII.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 7

as a « true child of the forest », une tendance initiée par Walworth<sup>74</sup>. Cela peut expliquer son utilisation d'expressions telles que « jeune fille » et « une jeune Indienne debout » pour désigner la sainte. Considérant que la provenance des historiens de l'art précédents qui choisissent plutôt d'utiliser « Sainte iroquoise » et « Vierge iroquoise », son choix de terme pour la désigner peut être attribuable à sa formation noncatholique. Harper se distingue aussi de ces prédécesseurs en se servant d'un nouveau vocabulaire pour décrire le portrait, soit un « portrait naïf, guindé dans sa conception et dans son exécution. » Enfin, l'historien de l'art suit l'exemple de Barbeau et Morisset en indiquant la nature du travail de Chauchetière pratiquant « l'enseignement par l'image » et le mythe des « visions » derrière la réalisation du portrait.

1.6 *La conversion par l'image. Un aspect de la mission des jésuites auprès des indiens du Canada au XVII<sup>e</sup> siècle* (1975) par François-Marc Gagnon

La publication du titre *La conversion par l'image. Un aspect de la mission des jésuites auprès des indiens du Canada au XVII<sup>e</sup> siècle* (1975) de François-Marc Gagnon incarne cette « spécialisation » qui est propre à la troisième vague de l'histoire de l'art du Québec. Tel qu'observé depuis le début de cette recension, les images utilisées par les missionnaires en tant qu'outils d'évangélisation ont toujours été incluses dans l'histoire de l'art du Québec, mais sans que l'on s'y intéresse en profondeur. C'est pourquoi, à partir de concepts anthropologiques tels que l'acculturation, Gagnon entreprend le projet d'explorer cet aspect particulier de l'histoire de l'art du Québec :

Avec la conversion à la foi chrétienne venait l'assimilation, pas toujours complète, des mœurs et des représentations européennes par les Indiens et en même temps la désintégration des cultures indigènes. Nous voudrions montrer, dans le présent ouvrage, le rôle qu'ont joué dans ce processus,

---

<sup>74</sup> Greer, 2005, *op. cit.*, p. xi.

les tableaux à thèmes religieux utilisés par les missionnaires jésuites au Canada<sup>75</sup>.

Il consacre un chapitre au complet sur l'auteur du portrait intitulé « La peinture et la mission iroquoise. L'œuvre du Père Chauchetière ».

Gagnon souhaite « résoudre l'énigme » du portrait par rapport à sa provenance étant donné les informations fournies par les sources primaires et comment celles-ci ont été interprétées de manière contradictoire par ceux cités ici. Son intérêt se fixe sur la relecture des traces écrites laissées par Chauchetière et Cholenec dans le but de rétablir les faits. À partir des indices laissés dans les descriptions des différentes versions des visions de Chauchetière et d'Anastasia<sup>76</sup>, l'historien fait la comparaison entre les différents détails du tableau, comme par exemple, la chapelle, les trois personnages dans le canot, l'arbre et les détails du costume, avec les faits historiques. Cette tâche le mène à retracer la circulation des différentes reproductions du portrait de la sainte et des variations pour ainsi être le premier à proposer l'hypothèse d'un prototype :

Cette série de gravures forme un ensemble dérivé d'un même prototype. Elles s'accordent sur certains détails de costume qui valent la peine d'être relevés. Certains d'entre eux sont caractéristiques de ce que nous savons du costume des Iroquoises de l'époque, d'autres sont particuliers à Catherine, comme on peut le voir à la lecture de ces Vies [...] par Chauchetière ou Cholenec<sup>77</sup>.

Cette recherche iconographique sur les détails du tableau mène Gagnon à réfléchir sur la présence du châle de la sainte dans ce portrait et comment celui-ci disparaît dans les représentations plus récentes. Ainsi, l'historien se distingue de manière importante de ses prédécesseurs étant donné qu'il est le premier à prendre en considération dans

<sup>75</sup> GAGNON, François-Marc, *La conversion par l'image. Un aspect de la mission des jésuites auprès des indiens du Canada au XVII<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Les Éditions Bellarmin, 1975, p. 14.

<sup>76</sup> Cette femme autochtone convertie a vécu à la Mission Sault Saint-Louis au même moment que Kateri Tekakwitha. Pour l'extrait décrivant sa vision, voir *ibid.*, p. 86.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 92.



ses recherches l'existence d'autres représentations de la sainte que le portrait de Chauchetière pour appuyer son hypothèse, bien qu'il n'en mentionne que deux :

Ce détail, que nous retrouvons dans nos gravures, suffit à les distinguer des représentations plus récentes de Kateri qui l'omettent toujours, et qui transposant sa « beauté spirituelle » en « beauté physique » la représentent sans voile et belle de visage. [...] Sur l'iconographie récente de Catherine Tekakouitha, voir, entre autres, le portrait qu'en a fait Mère M.H. Nealis, R.S.H.J., reproduit dans Lecompte, *op.cit.*, 1930<sup>78</sup> et dans T.J. Campbell, *op. cit.* face à la p. 303 ; la sculpture de J. Sibbell reproduite dans Thwaites, *Jes. Rel.*, vol. 62 en frontispice. Cette statue se trouve au St. Joseph's Seminary Hall de Dunwoodie, New York, etc.<sup>79</sup>.

La mobilisation de ces deux images démontre, d'une part, l'évolution de la représentation de la sainte, puis l'intérêt de l'historien pour l'image imprimée en ayant recours au contenu de l'hagiographie de Lecompte où l'on retrouve une reproduction du tableau peint de Nealis.

L'année suivante, François-Marc Gagnon publie avec Nicole Cloutier l'ouvrage *Premiers peintres de la Nouvelle-France* (1976) dans lequel on retrouve un chapitre entier dédié à Claude Chauchetière<sup>80</sup>. Bien qu'on y retrouve un résumé des hypothèses offertes dans *La Conversion* (1975), l'auteur explore pour la première fois en profondeur les dix illustrations que compose le jésuite pour sa *Narration Annuelle*. Ces deux ouvrages de Gagnon contribueront les dernières analyses en profondeur du premier portrait de la sainte.

### 1.7 La peinture au Québec depuis ses origines (1978) par Guy Robert

<sup>78</sup> Le contenu visuel de cette hagiographie fait partie du corpus de cette étude. Édouard Lecompte, *Une vierge iroquoise, Catherine Tekakwitha le lis des bords de la Mohawk et du St-Laurent (1656-1680)*, Montréal, Le Messager, 1930.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 93, note en bas de page.

<sup>80</sup> François-Marc Gagnon, « Claude Chauchetière », *Premiers peintres de la Nouvelle-France*, Québec, Civilisation du Québec Français, 1976, p. 29-41.

En 1978, Guy Robert, premier directeur du Musée d'Art Contemporain de Montréal, publie *La peinture au Québec depuis ses origines*, un ouvrage aux objectifs différents de ceux précédemment cités. Pour la première fois, le portrait de la sainte est discuté dans une synthèse évolutive destinée au grand public reliant la peinture québécoise de la Nouvelle-France à l'époque moderne. L'extrait se situe ainsi dans la première partie intitulée « Prémices de la Peinture au Québec avant 1860 » :

Un autre besoin d'images religieuses se fait aussi sentir, mais cette fois chez des missionnaires occupés à évangéliser les Amérindiens, comme Claude Chauchetière. Ce dernier inaugure vers 1677 la longue tradition du « Catéchisme en images » au Québec, et il accompagne d'intéressantes illustrations ses *Narrations* de la vie des Hurons convertis à la foi catholique; il se rend rapidement compte que certains thèmes de sa mission évangélisatrice frappent davantage l'imagination de ses ouailles, en particulier l'Enfer et le cortège croustillant de ses supplices, mais il semble trouver encore plus de succès avec les images édifiantes qu'il multiplie et distribue de la petite Katéri Tékakouita, morte en odeur de sainteté à l'âge de vingt-quatre ans dans une mission près de Ville-Marie en 1680. Avec la petite Katéri, l'artiste missionnaire trouve son meilleur modèle et la peinture québécoise son premier sujet autochtone<sup>81</sup>.

Robert fait la synthèse des récentes recherches. Il confirme ici l'autorité de Chauchetière au sein du canon pictural québécois en tant que pionnier d'une nouvelle tradition née du besoin de convertir par l'image les autochtones. L'historien de l'art est aussi le premier à situer d'une nouvelle manière ce portrait en tant que « premier sujet autochtone » de l'histoire de la peinture du Québec. Par rapport au vocabulaire, l'auteur intègre l'appellation primitiviste « petite Katéri » pour désigner la sainte.

#### 1.8 « Henri Beaulac et la modernisation de l'illustration pour la jeunesse au Québec » (2011) par Stéphanie Danaux

Ce n'est qu'en 2011 qu'on aborde pour la première fois d'autres représentations de la sainte. Dans son article « Henri Beaulac et la modernisation de l'illustration pour la

---

<sup>81</sup> ROBERT, Guy, *La peinture au Québec depuis ses origines*, Montréal, Éditions France-Amérique, 1978, p. 17.

jeunesse au Québec<sup>82</sup> », l'historienne de l'art Stéphanie Danaux s'intéresse aux linogravures innovatrices de l'artiste Henri Beaulac (1914-1994), « une importante contribution à l'illustration pour la jeunesse, dans ses aspects à la fois techniques, stylistiques et iconographiques<sup>83</sup> ». Au début des années 1930, l'artiste moderne est invité à illustrer plusieurs livres pour la maison d'édition québécoise Albert Lévesque, dont l'hagiographie *La vie gracieuse de Catherine Tekakwitha* (1934) de Juliette Lavergne (1890)<sup>84</sup>. Danaux signale comment « cet artiste [...] s'émancipe ainsi des intentions édifiantes et patriotiques véhiculées par les auteurs<sup>85</sup> ». Elle prend soin de situer le contexte socio-politico-idéologique de ces linogravures afin de démontrer la tension entre le sujet traditionnel représenté et son traitement technique moderne.

#### 1.9 *Les arts en Nouvelle-France* (2012) sous la direction de Laurier Lacroix

La dernière référence au sujet du premier portrait de la sainte se trouve dans le catalogue d'exposition *Les arts en Nouvelle-France* (2012), un ouvrage collectif sous la direction de Laurier Lacroix. On la retrouve dans la deuxième période délimitée par les auteurs, « 1660-1710, Le temps de l'implantation » au sein de la sous-section « Les missions en bordure du Saint-Laurent » :

À proximité de Montréal, sur la rive sud du Saint-Laurent, les Jésuites développent en 1669 la mission Saint-François-Xavier à Sault-Saint-Louis, près de la Prairie-de-la-Magdelaine (Kahnawake), où trouvent refuge les convertis d'une douzaine de nations différentes. C'est là que s'établit Kateri Tekakouitha (1656-1680) qui avait grandi dans le village agnier de Gandaouagué, mission jésuite établie dès 1667. Elle décède en 1680, à l'âge de 24 ans, ayant « servy à la mission par ses bon exemples,

<sup>82</sup> Danaux, *op. cit.*, p. 46-65.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>84</sup> Danaux discute aussi des illustrations réalisées par Beaulac pour *L'Évangile dans la vie scout catholique* (1935) du père franciscain Vincent (né Vincent Bélanger), *Montcalm se fâche* (1935) d'Harry Bernard et *La vie inspirée de Jeanne Mance* (1935) de Pierre Benoît.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 46

mais on peut dire qu'elle luy servy davantage après sa mort, car son corps inanimé ser icy d'argument de crédibilité de la foy pour les sauvages et ses prières soulagent continuellement cette mission ». Sa vie exemplaire et ses nombreux miracles sont reconnus par l'Église canadienne qui lui porte une grande dévotion soutenue par le portrait qu'en fait le père Chauchetière peu après son décès et qui, comme celui d'une sainte, ornaît la chapelle où elle était un objet de vénération<sup>86</sup>.

Pour la première fois ici, la sainte « précède » en quelque sorte son portraitiste par la quantité importante d'informations biographiques sur sa vie et sa canonisation. Cette nouveauté s'explique aussi par la division géographique de cette partie où l'on aborde les particularités principales de chaque mission. Considérant l'imminente canonisation de la sainte au moment de la publication de cet ouvrage et sa reconnaissance désormais internationale (signalé aussi par le choix de la désigner par le nom « Kateri »), il est concevable que Kahnawake, connue à l'époque sous le nom de la mission Saint-François-Xavier de Sault-Saint-Louis, soit surtout reconnue pour la présence de sa sainte, et non de l'artiste l'ayant peinte.

Cette recension a permis d'observer que les problématiques liées aux représentations de Kateri Tekakwitha connaissent une évolution qui correspond aux périodes de la discipline identifiées par Laurier Lacroix. Présents à toutes les étapes de la formation de la discipline, ce premier portrait de la sainte et son auteur, Claude Chauchetière, ont progressivement intégré le canon artistique québécois.

Une contribution a perturbé le récit qui domine le champ circonscrit, soit le travail de Stéphanie Danaux. Comme en témoigne son intérêt pour un corpus complètement différent, soit l'illustration du livre jeunesse de la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle, l'historienne de l'art introduit de nouvelles images de la sainte issues d'un contexte différent de celui de la Nouvelle-France de Chauchetière. Cela dit, il y a lieu de s'interroger sur la montée double de la littérature jeunesse et de l'histoire de l'art qui s'intéressent tous les deux à la Nouvelle-France. Enfin, historicisée, cette rupture est

<sup>86</sup> LACROIX, Laurier (dir.), *Les arts en Nouvelle-France*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2012, 296, p. 76.



symptomatique du « mouvement exceptionnel d'expansion des années 1970 et 1980<sup>87</sup> » de la discipline, une période marquée par un renouvellement des objets d'études et d'un climat interdisciplinaire<sup>88</sup>.

L'écart entre la contribution de Danaux et celles de ses prédécesseurs peut s'expliquer par un exercice initial d'historicisation. Au moment où l'on produit les images formant le corpus, l'histoire de l'art du Québec est en train de s'écrire. Ainsi, l'énergie des historiens de la période 1930-1960 est mobilisée, entre autres, en faveur de l'écriture d'une histoire de l'art nationale, marquée par la mise en valeur d'une première vague pionnière d'artistes-missionnaires à laquelle appartient Chauchetière. La spécialisation subséquente de la discipline et l'enrichissement progressif des approches permettent ainsi d'expliquer le recours que fait François-Marc Gagnon aux images modernes de la sainte. L'enquête qu'il mène au sujet du portrait de Chauchetière se solde par la mise en place d'une perspective qui permet d'en décrire l'impact jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle.

Quoique l'attention portée à l'œuvre varie selon les préoccupations de chacun, il est possible de discerner une tendance qui privilégie les questions liées à la provenance de l'œuvre et aux motivations de l'artiste. Celles-ci se répartissent sur deux champs d'action. D'abord, la création et la transmission d'une « vision » de la sainte et d'autre part, le travail de conversion par l'imagerie religieuse. Si l'histoire de l'art du Québec fait de Claude Chauchetière une figure pionnière de la peinture canadienne-française, quel discours produit-on sur Kateri Tekakwitha ? A-t-on valorisé l'identité de l'artiste au profit de celle du sujet représenté ? Quelles sont les conséquences d'un tel discours sur les limites de la discipline ?

---

<sup>87</sup> Lacroix, *op. cit.*, p. 490.

<sup>88</sup> Par exemple, le Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ) réunit des chercheurs provenant de plusieurs universités et œuvrant en études littéraires, théâtrales, artistiques, musicales et en histoire culturelle. Il a pour mission de contribuer à une meilleure connaissance de la littérature et de la culture du Québec, tant par de grands travaux de synthèse que par la réflexion théorique sur la littérature et la culture contemporaines.

## 2. Comparaison avec l'historiographie de l'œuvre *Portrait of a Haitian Woman* (*Portrait of a Negro Slave*) (1786)

L'intervention féministe postcoloniale de l'historienne de l'art Charmaine Nelson face à l'historiographie de l'œuvre *Portrait of a Haitian Woman* (*Portrait of a Negro Slave*) (1786) (fig. 5) par l'artiste François Malépart de Beaucourt servira de cadre analytique pour évaluer la recension précédente<sup>89</sup>. Nelson retrace les interventions d'historiens de l'art canadiens au sujet du portrait de Marie-Thérèse Zémire (1771-1800). Son analyse du discours qui sous-tend cette historiographie en soulève les limites et les conséquences des approches traditionnelles en histoire de l'art :

[...] the art historical record of his most famous portrait has done much to obfuscate the centrality of slavery and to erase the particular social relevance of the unique sitter. By focusing upon issues of style, location and influence under the authority of the historically dominant methodologies of biography, formalism and connoisseurship, art historical writings have effectively ignored the portrait's obvious participation in the contemporaneous colonial discourse of racial identity and slavery<sup>90</sup>.

Elle soutient que la conséquence majeure des méthodologies traditionnelles a été de confiner l'œuvre à un récit qui écarte les questions de « race » et de « genre »<sup>91</sup>.

<sup>89</sup> « François Malépart de Beaucourt's *Portrait of a Negro Slave* (1786) depicts smiling black woman holding a plate of fruit in front of a lush and romanticized landscape. The black woman's sexuality and reproductive capacities are revealed through her bared breast, which spills from her loosely fitting white blouse, and the deliberate juxtaposition of the breast with a plate of tropical fruit. The specificity of the black woman's clothing, earrings and headwrap, the individuality of her portrait face and the absence of any allegorical or mythological device situates Malépart de Beaucourt's slave woman as a "real" woman. » Nelson, *op. cit.* p. 23.

<sup>90</sup> NELSON, Charmaine, « Slavery, Portraiture and the Colonial Limits of Canadian Art History », *Representing the Black Female Subject in Western Art*, Routledge, 2010, p. 70-71.

<sup>91</sup> Nelson cite REID, Dennis, *A Concise History of Canadian Painting*, Toronto, Oxford University Press, 1988, p. 40, MORISSET, Gérard, « An Essay on Canadian Painting », *Painting in Canada: A Selective Historical Survey*, Albany, Albany Institute of History and Art, 1946, p.59-60, MAYS, John B., « From Pine Tress to Palm Trees », *Globe and Mail*, Mars 1988, C5, MAJOR-FRÉGEAU, Madeleine, *La vie et l'œuvre de François Malépart de Beaucourt*, Québec, Bibliothèque nationale du Québec, 1979, p. 59-60, LORD, Barry, *Painting in Canada: Toward a People's Art*, Toronto, NC

Soumise à une nouvelle lecture identitaire, Nelson considère que *Portrait of a Haitian Woman (Portrait of a Negro Slave)* offre l'occasion de mettre de l'avant les expériences et les conditions d'esclavagisme transatlantique spécifiques aux femmes noires dans le contexte de la Nouvelle-France. Peut-on en dire autant au sujet de l'historiographie de l'œuvre de Chauchetière ?

Pour entamer cette réflexion, il faut tout d'abord faire la démonstration du traitement historiographique semblable entre ces œuvres. *Portrait of Negro a Slave* « (...) has a special place in the Canadian art canon<sup>92</sup> », affirme Nelson: « As the artist's most cited and reproduced work, it is often discussed in terms of the artist's professionalization, his travels to « exotic » locations or his potential sexual relationship with the anonymous sitter<sup>93</sup> ». Si la nature de la relation entre Chauchetière et la sainte n'est pas comparable à certains égards, le statut de l'œuvre et de l'artiste jouit d'un intérêt semblable de la part des historiens de l'art. Les deux artistes en question sont positionnés en tant que pionniers selon leur historiographie respective. D'un côté, Beaucourt, peintre amateur appartenant à la classe bourgeoise de la colonie française, est surtout reconnu comme étant le « first native-born painter of European descent to achieve significant professional status<sup>94</sup> ». Chauchetière, jésuite européen, est situé historiquement dans le contexte des premiers artistes (amateurs) missionnaires du Nouveau-Monde pratiquant l'évangélisation des autochtones par l'image. De plus, par rapport à l'historiographie de leurs portraits respectifs, ce sont non seulement leurs productions les plus abordées, mais celles qui leur méritent aussi leur place au sein du canon canadien et québécois.

---

Press, 1974, p. 44, Curatorial File M12067, McCord Museum of Canadian History, Library Archives, Montreal, Canada.

Voir aussi : DESROCHERS, Jacques (dir.), *Art québécois et canadien*, La collection du Musée des Beaux-Arts de Montréal, vol.1, p. 57, SICOTTE, Hélène « Francois Beaucourt (1740-1794) et ses alentours », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 31, 2010, p. 14-58.

<sup>92</sup> Charmaine Nelson, « The Fruits of Resistance. Reading *Portrait of a Negro Slave on the Sly* », *Representing the Black Female Subject in Western Art*, Routledge, 2010, p. 76.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 70.

Selon l'approche féministe noire/postcoloniale<sup>95</sup>, il faut tenir compte des identités de ces deux sujets, soit Marie-Thérèse Zémire, une femme noire de la classe esclave appartenant à la femme de Beaucourt, Benoîte Gaétant, et Kateri Tekakwitha, une femme iroquoise convertie au catholicisme. Même si cela constitue l'aspect le moins abordé de leur historiographie, les deux œuvres partagent cette relation identitaire polarisée entre « artiste » masculin blanc et « sujet » féminin non-blanc.

Malgré l'autorité reconnue du portrait de Beaucourt, au sein de la discipline, Nelson propose un argumentaire démontrant l'étendue complexe de sa signification au sein de l'histoire de l'art canadienne<sup>96</sup>. Celui-ci servira pour démarrer l'analyse comparée de l'historiographie des deux portraits.

Les deux premiers arguments situent l'importance du sujet représenté : « It represents an historic individual as opposed to an idealized type. [...] it is possibly the only preserved and almost undoubtedly the most thorough and professionally rendered representation of a black slave in Canada at this historical juncture<sup>97</sup> ». Le sujet du portrait de Chauchetière représente aussi un personnage historique, mais au contraire de Zémire, une « esclave anonyme » selon son historiographie, Tekakwitha possède une réputation importante. Dans l'histoire de l'art du Québec, au-delà des limites de la Nouvelle-France, il existe quelques représentations de femmes autochtones en tant que personnages historiques telles que *Caw-Wacham* (1848) de Paul Kane et *Martyre de Françoise Brunon-Gonannhatenha* (1828) de Joseph Légaré. Par contre, la

<sup>95</sup> Voir la note en bas de page 48.

<sup>96</sup> Celui-ci est composé de quatre arguments. Il ne sera question ici que des trois premiers. Le quatrième argument concerne le rôle du portrait en tant que genre qui justifie l'aspect suivant : « [...] (d) it confirms the visibility and legibility of the racialized body as the means of identifying a slave ». (*Ibid.*, p. 63) Étant donné que ce « portrait » de la sainte ne correspond pas aux critères traditionnels de ce genre où la modèle pose pour l'artiste et que je n'aborde pas l'enjeu spécifique du portrait en tant que genre et sa relation au marché esclavagiste, je ne proposerai pour l'instant que les questions suivantes à titre de futures réflexions : Comment le processus de racialisation est-il déployé dans le portrait de Tekakwitha ? Comment se négocient les identités « autochtone » et « sainte » au sein du tableau ? Comment ce tableau participe-t-il à la légitimation du projet de conversion des femmes autochtones ?

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 63.



majorité des portraits sont souvent des représentations de femmes anonymes<sup>98</sup> ou des figures allégoriques (ou types féminins idéalisés)<sup>99</sup>. Le portrait de Chauchetière est tout de même la seule représentation d'une figure féminine autochtone historique dans le contexte spécifique de la Nouvelle-France.

Le troisième argument de Nelson concerne le contexte de production de l'œuvre : « it offers an unparalleled opportunity to explore the specific colonial context of slavery in eighteenth-century North America (New France)<sup>100</sup> » Avant d'être une sainte, Tekakwitha est tout d'abord une femme autochtone qui s'est convertie au catholicisme sous l'influence du christianisme de sa mère et la présence de missionnaires jésuites dans son entourage. C'est pourquoi ce portrait nous offre un point d'entrée dans le contexte du projet missionnaire de conversion des autochtones. Cette mission est une partie significative et assumée de l'histoire de l'art du Québec tel que l'a démontré François-Marc Gagnon. Par opposition, Charmaine Nelson nous montre comment l'esclavagisme transatlantique est presque absent des réflexions disciplinaires. Cette exclusion soulève donc la question suivante : Quels autres aspects ont été évacués des discussions sur la conversion ? Considérant que l'identité sexuelle du sujet n'est jamais un point de réflexion dans l'historiographie du tableau, il n'est pas étonnant qu'on écarte systématiquement la conversion sous l'angle de la relation particulière entre missionnaires jésuites et femmes autochtones. Ainsi, tout comme le portrait de Zémire permet d'explorer un aspect historique invisibilisé par la discipline, le tableau de la sainte peut être mobilisé pour aborder les rapports entre missionnaires et femmes autochtones.

<sup>98</sup> *Femmes de Caughnawaga* (1924) de Marc-Aurèle de Foy Suzor-Côté (1869-1937), *Famille indienne* (1851), *Chasseur et sa famille* (1856) et *Paysage d'automne* (1854) de Cornelius Krieghoff (1815-1872), *Jeune indienne* (1936) de Prudence Heward (1896-1947), *Jeune Huronne* (1936) de Sylvia Daoust (1902-2004). Ces œuvres font partie des collections du Musée des Beaux-Arts de Montréal.

<sup>99</sup> *Soupir du Lac* (1903) et *Algonquins* (1917) de Louis-Philippe Hébert (1850-1917). Ces œuvres font partie des collections du Musée des Beaux-Arts de Montréal.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 63.

La recension faite ici permet de comprendre comment ce sont surtout des questions d'ordre biographique qu'ont dominé les recherches sur ce tableau. François-Marc Gagnon y ajoute une approche multidisciplinaire, dont les concepts sont alors les plus récents en anthropologie. La majorité des historiens de l'art situent l'œuvre dans le contexte de l'enseignement et de la conversion par l'imagerie religieuse. Le récit dominant déterminé par les méthodologies privilégiées esquivent tout de même les enjeux identitaires. Or, l'œuvre a le potentiel d'être un lieu pour l'exploration des expériences des femmes autochtones dans le cadre du projet de conversion menée par les missionnaires jésuites, tel que décrit par l'historienne autochtone Winona Stevenson :

Missionaries directly attacked those aspects of Aboriginal women's lives and characters that exemplified their personal autonomy and independence. More specifically, they assailed the lack of patriarchal family structures, complementarity in gender relations, female authority in the household, polygamy, the rights of both sexes to divorce, sexual freedom outside of marriage, and female ownership of and control over lands, resources, and produce<sup>101</sup>.

Si l'historiographie du portrait produit un silence face aux formes de violence genrées et coloniales propres à la conversion des femmes autochtones<sup>102</sup>, elle occulte la

---

<sup>101</sup> ANDERSON, Karen, « Commodity Exchange and Subordination: Montagnais-Naskapi and Huron Women, 1600-1650 », dans David MILLER, Carl BEAL, James DEMPSEY et R West HEBER (dir.), *The First Ones: Readings in Indian/Native Studies*, Piapot, Saskatchewan Indian Federated College, 1992, CARTER, Sarah, « The Missionaries' Indian: The Publications of John McDougall, John McLean and Egerton Ryerson Young », *Prairie Forum*, vol. 9, n° 1, 1984, p. 27, 1984, WEIST, Katherine M., « Beast of Burden and Menial Slaves: Nineteenth Century Observations of Northern Plains Indian Women » dans Patricia ALBERS and Beatrice MEDICINE (dir.), *The Hidden Half: Studies of Plains Indian Women*, Lanham, University of Press of America, 1983, David, D., « The « Squaw Drudge » : A Prime Index of Savagism », *Ethnohistory*, vol. 29, n° 4, 1982, p. 281-306, LEACOCK, Eleanor, « Montagnais Women and the Jesuit Program for Colonization », dans Mona ETIENNE et Eleanor LEACOCK (dir.), *Women and Colonization: Anthropological Perspectives*, New York, Praeger Leacock, 1980, LEACOCK, Eleanor. *Myths of Male Dominance: Collected Articles on Women Cross-Culturally*, New York, Monthly Review Press, 1981, cité dans STEVENSON, Winona, « Colonialism and First Nations Women in Canada », *Scratching the surface: Canadian Anti-racist Feminist Thought*, Toronto, Women's Press, 1999, p. 59.

<sup>102</sup> Pour plus d'informations sur la conversion des femmes autochtones au christianisme dans le contexte canadien, voir JAMIESON, Kathleen, « Sex discrimination and the Indian Act », *Arduous Journey : Canadian Indians and Decolonization*, PINTING, J.R. (dir.), Toronto, McClelland &

résistance des femmes autochtones : « in many instances Aboriginal women resisted Christian conversion and its concomitant social imperatives<sup>103</sup> ».

Enfin, le recours à une approche interdisciplinaire pour discuter de cet enjeu est d'autant plus important considérant que « Kateri Tekakwitha appears in most historical accounts of missionization in New France except, oddly enough, those that deal explicitly with women and missionization<sup>104</sup> », comme l'explique l'historienne Nancy Shoemaker.

Bien que j'encourage l'intervention féministe postcoloniale en tant que force déstabilisatrice des récits dominants et la poursuite de travaux sur le portrait de Chauchetière à partir d'un renouvellement des méthodes d'analyse, je souhaite avant tout mettre de l'avant ce principe de la complicité de la discipline dans la (re)production de discours invisibilisant les expériences des femmes autochtones. L'historienne de l'art autochtone Sherry Farrell Racette rappelle que « Until very recently, Aboriginal women have been written out of Canadian art history, or rather art history has been written around us<sup>105</sup> ». Sa préoccupation par rapport à l'effacement des femmes autochtones de l'histoire de l'art canadienne reflète la tension qui émerge du récit dominant de l'historiographie du premier portrait de Kateri Tekakwitha. À partir de ce constat sur le pouvoir de la discipline et l'impact des discours qu'elle produit selon l'approche utilisée, il est possible d'aborder les enjeux qui sous-tendent l'écriture de ce nouveau chapitre au sujet des représentations de Kateri Tekakwitha.

---

Stewart, 1987, 413 p., JAMIESON, Kathleen, *Indian Woman and the Law: Citizens Minus*, Ottawa, Supply And Services, 1978, 108 p, CARTER, Sarah, « First Nations Women of Prairie Canada in the Early Reserve Years, the 1870s to the 1920s: A Preliminary Inquiry », *Women of First Nations: Power, Wisdom, and Strength*, MILLER, Christine et Patricia CHUCHRYK (dir.), Winnipeg, The University of Manitoba Press, 1996, p. 51-76, RUTHERDALE, Myra et Katie PICKLES, *Contact Zones: Aboriginal and Settler Women in Canada's Colonial Past*, Vancouver, University of British Columbia Press 2005, 320 p.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>104</sup> SHOEMAKER, Nancy, « Kateri's Torturous Path to Sainthood », *Negotiators of Change: Historical Perspectives on Native American Women*, New York, Routledge, 1995, p. 50.

<sup>105</sup> Racette, *op. cit.*, p. 285.





## CHAPITRE II

### L'IMAGERIE CANADIENNE-FRANÇAISE DE KATERI TEKAKWITHA ENTRE 1894 et 1960

L'objectif de ce deuxième chapitre est de présenter et d'analyser le corpus des représentations de Kateri Tekakwitha réalisées au Québec entre 1894 et 1960. Cette période s'étend en gros depuis le lendemain de la publication de l'encyclique *Rerum Novarum* (1891), document qui encourage la participation du clergé dans la société par tous les moyens, jusqu'à l'avènement de la Révolution tranquille alors que cette participation entrera en déclin. Nous verrons d'une part que le corpus est constitué à partir d'images créées pour des formes de publication assez diversifiées : bandes dessinées, livres illustrés pour enfants, livrets de prière, hagiographies; et d'autre part que ces représentations signalent les transformations qui ont eu lieu dans le champ de l'édition alors que les publications à vocation religieuse ont connu une hybridation importante. En effet, il faut y reconnaître l'impact d'une nouvelle culture populaire urbaine qui, entre autres, cherche à se représenter le paysage et la figure de l'autochtone. Les images seront présentées chronologiquement en trois temps qui correspondent chacune à des phases distinctes dans l'organisation iconographique des images. De 1894 à 1927, l'iconographie est surtout dominée par le modèle créé par Claude Chauchetière en 1680. Ensuite, les années 1930 voient l'émergence du motif de la princesse indienne. Enfin, on remarque dans les années 1940 et 1950 une hybridation de dans l'iconographie qui semble faire articuler les deux premières phases. L'interprétation des œuvres variera selon la variété des supports et selon l'état

des recherches disponibles au sujet de son contexte de production<sup>106</sup>. Ces transformations seront considérées selon les limites spatio-temporelles adoptées pour le corpus iconographique, soit celles qui correspondent au Québec de la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle, et non par rapport à l'ensemble des représentations de la sainte qui occupent un champ international contemporain encore d'actualité<sup>107</sup>. Le but ici est de présenter les grandes lignes du paysage visuel spécifique que forme ce corpus, résultat d'un premier repérage, dans l'espoir que de futur-es chercheur-es prennent le relais en explorant plus en profondeur ces images.

### 1. Premier groupe : La persistance du portrait de Chauchetière

La première partie du corpus couvre la période entre 1894 et 1927. Les images regroupées s'articulent autour de la persistance de l'influence du premier portrait de Claude Chauchetière. Malgré le fait qu'elles annoncent les premières traces subtiles d'un processus « d'indigénisation » au plan du costume et du fond, les représentations suivantes témoignent de l'autorité de ce modèle original du 17<sup>e</sup> siècle.

<sup>106</sup> La réalisation de cette partie de la recherche a été possible en partie grâce au centre Kateri à Kahnawake qui possède une version numérique de chaque numéro du Bulletin Kateri. Cette revue, fondée en 1948 par le deuxième vice-postulateur pour la cause de la sainte, le père Henri Bécharde S.J., visait les cinq objectifs suivants : « 1. Au juste, cette revue voudrait faire mieux, connaître, aimer et prier la vénérable Kateri Tekakwitha au Canada français et dans tous les milieux de langue française du monde, s'il était possible. 2. Cette revue incitera tous ceux qui connaissent la douce enfant de la forêt à demander pour eux-mêmes et pour autrui de nombreuses faveurs spirituelles et temporelles et, lâchons le mot, même des miracles. 3. Elle lancera une campagne de prières pour hâter la béatification et la canonisation de Kateri. 4. Cette revue publiera les nouvelles officielles concernant la cause. 5. Elle s'efforcera d'obtenir l'aide financière nécessaire à cette cause, la plus pauvre au Canada, privée de tout secours officiel et aussi misérable en 1957 que l'était la vénérable Tekakwitha lors de sa mort en 1680. » BÉCHARD, Henri, « Les présentations », Bulletin *Kateri*, n° 1, 1957-1958, p. 4. En ligne. <<http://katericenter.com/french/F001.pdf>>, Consulté le 5 août 2014.

Il est important de reconnaître la valeur du travail fait par le Centre Kateri qui a non seulement numérisé ces numéros, mais aussi trié son contenu selon les différents thèmes abordés et ses nombreux collaborateurs (auteurs, artistes, etc.). Par rapport à l'intérêt de ce mémoire, la revue est une source importante de représentations de la sainte servant à combler l'absence de travaux au sujet de celles-ci.

<sup>107</sup> Dans une étude ultérieure, il pourrait être question de comparer l'iconographie québécoise de la sainte à celle produite aux États-Unis ou en France.

### 1.1 *Vie de Catherine Tekakwitha, vierge iroquoise* (1894) par Nicolas-Victor Burtin

Curé puis vicaire à la réserve iroquoise du Sault-Saint-Louis de Caughnawaga entre 1855 et 1892, le jésuite Nicolas-Victor Burtin y écrit au sujet de l'histoire de la mission qu'il traduira par la suite en iroquois. En 1894, il publie l'hagiographie *Vie de Catherine Tekakwitha, Vierge iroquoise, décédée en odeur de sainteté à l'ancien village du Sault St-Louis, le 17 avril 1680* à la maison d'édition Léger-Brousseau qui se consacre aux récits historiques de Champlain et des jésuites du Canada. L'ouvrage est orné d'une reproduction du portrait de Claude Chauchetière sous forme d'estampe (fig. 6).

Bien que cette image signale prématurément la période délimitée, elle s'y rattache en ce qu'elle symbolise ce passage entre les deux périodes de représentations québécoises propres à la sainte : la première vague s'articulant autour du portrait de Chauchetière et de ses dérivés, sujet de prédilection des historiens de l'art du Québec et la deuxième vague de nouvelles représentations s'amorçant au début du 20<sup>e</sup> siècle qui sera présentée dans ce chapitre. Œuvre anonyme, il est possible de la situer au sein de cette « série de gravures [formant] un ensemble dérivé d'un même prototype <sup>108</sup> ». Malgré une interprétation stylistique différente due à la nature même du procédé de la gravure et un visage quelque peu plus « expressif », la reproduction est fidèle à l'œuvre originale. On y retrouve tous les mêmes éléments iconographiques propres au personnage comme le costume et les accessoires, puis, à l'arrière-plan, le canot et l'église.

---

<sup>108</sup>Gagnon, *op. cit.* p. 92.



1.2 *Kateri Tekakwitha: the Lily of the Mohawks 1656-1680* (1916) par Edward James Devine

Greer et Rigal-Cellard partagent dans l'ensemble une hypothèse commune relatant le processus d'indigénisation de la figure de la sainte à partir de l'évolution de certains éléments iconographiques liés à son apparence ou l'arrière-plan de l'image. Il est possible de considérer, en tant que premier exemple de ce processus, l'illustration publiée pour la première fois dans l'hagiographie anglophone du jésuite Edward James Devine (1860-1927), *Kateri Tekakwitha: the Lily of the Mohawks 1656-1680* (1916) publié par *the Canadian Messenger*, une revue jésuite anglophone dont il est l'éditeur depuis 1899 (fig. 7.)

Ici, les transformations iconographiques réorganisent autant le fond que la figure. Par rapport à « l'indigénisation » du personnage, l'artiste, toujours anonyme, conserve l'attribut du châle, en lui ajoutant des rayures; Celui-ci repose désormais sur ses épaules de manière à dévoiler une longue chevelure ondulée. De plus, la sainte acquiert un collier aux larges perles ainsi que des franges sur ses bottes et le bas de sa tunique. On remarque aussi une simplification générale du fond, alors que sont effacés l'arbre, le canot, une partie considérable du fleuve et les fenêtres de la chapelle. L'œuvre maintient une composition générale qui fait écho à l'œuvre de Chauchetière.

Cette œuvre est réapparait dans l'hagiographie de Nicolas-Victor Burtin en 1980 (fig. 8). Ici, l'œuvre est accompagnée de la source « Photo Messenger Canadien du Sacré-Cœur avril 1906 », signalant ainsi que l'œuvre originale soit plus ancienne. *Le Messenger* est une revue jésuite mensuelle fondée en 1890, à ne pas confondre avec *The Canadian Messenger*.

On retrouve aussi dans la réédition plus récente de l'hagiographie de Burtin en 1980 une image encore plus mystérieuse quant à sa provenance où cette même figure



réapparaît au sein d'un nouveau décor : une scène sylvestre beaucoup plus intime sur le bord d'une rivière au côté d'un grand bouleau et d'un canot (fig. 9).

Dans cette même hagiographie d'Edward James Devine, une nouvelle représentation signale une rupture avec la tradition picturale établie par Chauchetière (fig. 10). Elle se manifeste par le choix de l'artiste (anonyme) de représenter un nouveau moment narratif où la sainte prie le matin devant un arbre marqué d'une croix gravée. Agenouillé au milieu de la forêt, son corps est dissimulé sous un châle de manière à former une masse ronde homogène où l'on voit seulement dépasser ses mains jointes et sa tête à la chevelure visible.

### 1.3 Mary Mother Nealis (1876-1957)

Peint à Montréal en 1927, le portrait réalisé par Mary Mother Nealis est la représentation la plus populaire de la sainte, autant à l'intérieur qu'à l'extérieur des limites définies par ce corpus (fig. 11). Le mémoire *The Soul Pictures of Margaret Mary Nealis R.S.C.J. 1876 to 1957* (1993) d'Apollonia Elizabeth Schofield (Université Concordia) offre la description suivante du portrait :

(...) the Indian maiden is shown in an autumnal forest setting of silver birch and maple trees, and a lake or river forms the background. She is walking towards the viewer on the narrow forest path, dressed in traditional buckskin and homespun, with a blue blanket around her shoulders and a rosary in her hand. She is looking at a roughly hewn wooden cross at the side of the path<sup>109</sup>.

Par rapport aux hagiographies, on retrouve une reproduction de l'œuvre au sein de *Catherine Tekakwitha: le lis des bords de la Mohawk et du Saint-Laurent* (1930) du Père Édouard Lecompte (fig. 12) publié par l'Imprimerie du Messager. La réédition de 1980 de l'hagiographie de Burtin offre aussi multiples exemples des

<sup>109</sup> SCHOFIELD, Apollonia, *The Soul Pictures of Margaret Mary Nealis R.S.C.J. 1876 to 1957*, Montréal, Université Concordia, 1993, p. 63.

réinterprétations sculpturales de la figure créée par Nealis telles que la statue de plâtre (fig. 13) à Sainte-Catherine de Laprairie (Kahnawake) et deux bas-reliefs (provenance inconnue) (fig. 14, fig. 15). On y retrouve aussi une photographie (fig. 16) prise lors du Congrès Eucharistique au Monastère des Apôtres à Saint-Jovite en 1973 où l'on voit deux sœurs transportant l'œuvre de Nealis, transformée en bannière, devant laquelle se trouve une fillette interprétant le rôle de la sainte. Enfin, BANQ possède deux cartes postales (fig. 17, fig. 18) du tableau et on le retrouve aussi en couverture de l'ouvrage *Mohawk Saint: Catherine Tekakwitha and the Jesuits* (2005) d'Allan Greer (fig. 19).

Schofield indique que ce portrait de la sainte n'est pas un cas isolé en termes de popularité ou de visibilité par rapport au reste de la production artistique de Nealis :

Many, on the other hand, were reproduced in the 1930's and 40's through the lithographic process and disseminated world-wide in the thousands. As a result, more people have seen her work than are aware of the identity of the artist who created them. Having painted prodigiously all of her adult life, Nealis will find a place within the Canadian pantheon of twentieth-century painters<sup>110</sup>.

Cette première recherche monographique réalisée à partir d'entrevues et de documents d'archives a permis d'identifier cette tension qui émerge entre l'anonymat de l'artiste et la popularité de sa production. N'ayant pas encore gagné l'attention des historien-nes de l'art d'ici, Schofield s'est donné pour but de présenter un premier survol de la carrière artistique de cette sœur dans l'espoir de l'intégrer au canon canadien à deux niveaux. D'un côté par la voie de la tradition picturale religieuse canadienne inspirée des préraphaélites tels que William Dyce<sup>111</sup>, puis, en tant

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 7-8.

<sup>111</sup> « Although Mother Nealis found inspiration in the work of the Pre-Raphaelites, especially in terms of their religious subject matter, she also admired their minute rendering of detail apparent in their treatment of landscape. This concern is seen in some of her earlier works and is best illustrated in The Kateri Tekakwitha of 1927. In this painting the forest background of trees, flowers, birds and small

qu'artiste canadienne-française autodidacte et déconnectée des tendances contemporaines montréalaises de son époque: « However, in working alone, she was part of a tradition here in Quebec. It was a tradition that produced such artists as the recluse, Jeanne Le Ber (1662-1724), whose sumptuously embroidered altar-frontals were much admired<sup>112</sup> ».

Nealis était en contact avec les personnes nécessaires pour faciliter la diffusion de son interprétation personnelle de la sainte. Ainsi, le jésuite Mohawk Michel-K. Jacobs « who, through the commissioning of the painting from Mother Nealis, gave the major impetus towards the popularization of the cult of Kateri Tekakwitha through his efforts at furthering her cause as a candidate for canonization in Rome, in the 1920s<sup>113</sup> ». Avec l'aide de E.J. Devine, Jacobs et deux autres étudiants jésuites composèrent une prière pour la béatification de la sainte pour accompagner l'image lors de son deuxième tirage, « car nous voulions intéresser les gens à Kateri et, par ricochet, obtenir des miracles »<sup>114</sup>. Ces tirages furent possibles, car Nealis avait aussi accès aux ressources de « M.F.J. Topp, dont l'atelier se trouvait à la rue Saint-Pierre à Montréal (qui) imprima l'image. Il avait une grande dévotion au Lys des agniers. Toute sa vie il s'efforça de répandre la dévotion à Kateri au moyen de cette image<sup>115</sup> ».

Par rapport à l'aspect iconographique, malgré la position centrale de la figure vue de la tête au pied, celle-ci est tout de même en rupture à plusieurs niveaux avec la tradition représentative du tableau de Chauchetière. Elle annonce d'une certaine manière la fin d'une période et le début d'un nouveau modèle : « Mother Nealis

---

animals is a study that is reminiscent of the work of William Dyce (1806-1864). Dyce's *Woman of Samaria* (c.1833), although projecting a sense of Nazarene austerity not found in *Mother Nealis's* work, exhibits a natural landscape full of minutely rendered detail » tirée de *ibid.*, p. 39.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 5. Voir aussi : TURGEON, Christine, « Jeanne Leber Recluse and Embroideress (1662-1714) », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 25, 2004, p. 6-47.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 67

<sup>114</sup> JACOBS, Michel-K, « Il y a cinquante ans... », *Bulletin Kateri*, n° 71, hiver 1977, p. 26.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 26. Voir aussi le quatrième chapitre du mémoire « The Soul Pictures of Margaret Mary Nealis R.S.C.J. 1876 to 1957 » dédié à M.F.J. Topp., p. 79-82.

established a new iconographic prototype which, over the years, served if not as a model, certainly as inspiration to countless Kateri representations in stone, wood and paint<sup>116</sup> ».

Bien que Greer ne s'y réfère pas explicitement, le portrait de Nealis incarne cette transition importante dans le traitement iconographique de la sainte en tant qu'« enfant de la nature », tel que décrit dans le passage suivant :

[...] les images modernes l'affublent invariablement de vêtements de daim à franges et de plumes. Les arrière-plans diffèrent aussi de manière frappante [...] l'iconographie contemporaine la place toujours dans un décor sylvestre. [...] La « nature » associée à cette version mise à jour du bon sauvage est un environnement bienfaisant et généralement attrayant, rempli d'oiseaux et de fleurs<sup>117</sup>.

Bien que dans les représentations précédentes on introduise petit à petit quelques éléments « indigénisants » à son costume, Nealis le complexifie et l'enrichit, en plus d'utiliser une gamme de couleurs vives. De plus, remplacée par un chapelet, la croix qu'elle porte habituellement dans ses mains se transforme en une croix imposante devant elle faisant partie de ce nouveau paysage sylvestre qu'identifie Greer. Enfin, Schofield associe cette attention particulière aux détails tels que les fleurs, les petits animaux et les arbres à l'influence importante des préraphaélites sur le style de Nealis.

Par rapport au traitement de la figure de la sainte, l'utilisation d'un modèle est documentée ici pour la première fois. Schofield présente deux explications concurrentes, soit la version des faits présentés par Jacobs et celle de la Sœur Lena Landry du Sacred Heart Convent à Halifax, lors d'une entrevue réalisée en 1989. Dans son article « Il y a cinquante ans... » (1977) du bulletin *Kateri*, Jacobs raconte le récit du choix de modèle :

---

<sup>116</sup> Schofield, *op. cit.*, p. 64.

<sup>117</sup> Greer, *op. cit.*, p. 295.



Mère Nealis me pria de lui amener une de mes sœurs au couvent des religieuses du Sacré-Cœur de cet endroit. Elle voulait voir une jeune indienne de Caughnawaga, qui pût lui servir de modèle. Un bon jour je lui présente ma sœur Cécile et deux de ses compagnes. Elle examine ma sœur de près et de loin, de côté et de face. Je crois que ma sœur a donné à Mère Nealis une bonne idée de ce qu'était une jeune Indienne. Après coup, Cécile me demanda pourquoi la religieuse l'avait regardée si attentivement<sup>118</sup>.

Par contre, selon l'entrevue de Schofield avec la Sœur Lena, c'est cette dernière, et non la petite sœur de Jacobs, qui aurait servi de modèle pour le portrait de la sainte. Elle y raconte pourquoi Nealis l'avait choisie pour ses longs cheveux noirs et comment « she improvised the costume<sup>119</sup> ».

L'intérêt ici n'est pas de confronter les récits afin de découvrir l'identité originale du modèle, mais plutôt de souligner ce désir de l'artiste de créer une représentation « authentique » en ayant recours à un modèle féminin autochtone et à des codes ou signes « d'indigénité » construits à travers son regard de femme blanche. Si le mythe derrière la création de la figure du tableau de Chauchetière repose sur une expérience vécue et personnelle entre l'artiste et la sainte, celle de Nealis prend la forme d'une quête d'authenticité par la recherche d'une jeune femme aux traits qui correspondent aux codes d'une « féminité indienne idéalisée » tels que le visage et les cheveux.

## 2. Deuxième groupe : La sainte devient une princesse

La seconde partie, consacrée aux années 1930, témoigne de l'évolution des représentations sous l'influence de la figure populaire de la « princesse indienne » telle que présentée par Valaskakis :

Entre 1915 et les années quarante environ, la représentation dominante de la princesse indienne fut celle de la « dame en tunique rouge », une jeune

---

<sup>118</sup> Jacobs, *op. cit.*, p. 28.

<sup>119</sup> Schofield, *op. cit.*, p. 66.

femme vêtue d'une tunique rouge, coiffée du serre-tête à plume obligatoire et posée dans un décor de montagnes, de chutes d'eau et de lacs éclairés par la lune. [...] Après la Première Guerre mondiale, les princesses sur les calendriers se font plus aguichantes, elles portent des décolletés plus profonds, des bas filet et des tenues plus explicites au point de vue sexuel<sup>120</sup>.

Si l'œuvre de Mary Mother Nealis signalait la fin d'un modèle sobre typique du 17<sup>e</sup> siècle et les débuts timides d'un processus d'indigénisation, la sainte devient ici la « princesse indienne » qui incarne les codes de représentations genrés et primitivistes propres à la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle. Les cinq exemples suivants relèvent aussi d'un processus général de diversification. Au plan des médiums, les productions culturelles telles qu'une carte postale représentant un diaporama de musée et une photographie de film qui sert d'illustration à une hagiographie, deviennent de plus en plus difficile à classer. Ainsi, les catégories traditionnelles sont rapidement brouillées. De plus, les artistes dont les noms seront plus familiers pour les connaisseurs de l'histoire de l'art du Québec (Yvan Jobin, Louis Archambault) entreprennent d'illustrer différents moments du récit et n'hésitent pas à complexifier les poses et les costumes de la sainte. Enfin, lors des années 1930, cette nouvelle « princesse » devient aussi un objet de consommation destiné à un public plus jeune par la création d'hagiographies illustrées destinées aux enfants et adolescents canadiens-français.

### 2.1 *Le lis des Iroquois: Catherine Tekakwitha* (1930)

*Le lis des Iroquois : Catherine Tekakwitha* publié en 1930 par l'imprimerie franciscaine missionnaire est la première hagiographie à offrir des illustrations de différents épisodes de la vie de la sainte. Ces illustrations témoignent d'une recherche stylistique moderniste qui se distingue de l'approche traditionnelle investie dans les

---

<sup>120</sup> Valaskakis, *op. cit.*, p. 24.

représentations antérieures. Tout porte à croire qu'il s'agirait ici de l'œuvre d'un-e étudiant-e issu-e d'une formation académique bien que l'identité de l'artiste demeure anonyme.

La couverture (fig. 20) offre une mise en scène du même épisode que l'image de 1916 (fig. 10). La sainte est vue de profil, ses cheveux découverts. Elle prie à genoux devant un arbre sur lequel se trouve une croix gravée. Cette nouvelle représentation se distingue par un traitement en aplat prononcé des éléments tels que le corps de la sainte, l'arbre et même la croix qui n'est présentée qu'à moitié. La page titre est accompagnée d'un premier portrait (fig. 21) de la sainte, vue de profil. L'image reprend de manière schématisée les éléments iconographiques et stylistiques présentés sur la couverture.

La série d'images à l'intérieur de cette hagiographie illustre pour la première fois quatre nouveaux épisodes de manière à enrichir le registre iconographique. Considérant la complexification générale de ces productions au plan artistique et narratif, il est possible ici d'en faire une analyse plus complexe, notamment au plan du déploiement visuel des rôles de genre et comment ceux-ci organisent l'espace. Les effets formels tels que l'aplatissement des figures et le travail de la lumière par contraste dramatique et hachures participent à la création de dichotomies symboliques non seulement au plan du genre, mais aussi des constructions européennes de « l'Indien ».

Dans la première de ces illustrations, on représente pour la première fois la sainte enfant dans le contexte d'une scène de la vie quotidienne où hommes et femmes s'adonnent à des tâches issues d'une division sexuelle du travail (fig. 22). Au premier plan, à gauche, on observe deux femmes accompagnées d'un bébé qui s'affairent à la préparation des aliments. À droite, la jeune Kateri, recroquevillée sur elle-même, joue avec une poupée, son visage caché par sa chevelure. Les femmes et la fillette sont séparées par la présence d'un jeune garçon au milieu de la scène dont le contrapposto,

le port du pagne et l'arc à la main rappellent la représentation européenne typique du « noble sauvage » propre aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles (fig. 23). Sa posture contraste fortement avec celle des femmes qui ont toutes la tête penchée et les mains occupées.

Selon les logiques de l'organisation spatiale des rôles de genre, les femmes occupent l'espace privé/domestique à l'avant, tandis qu'à l'arrière, les hommes, assis en cercle, se consacrent à la vie politique dans l'espace public. De manière générale, la sainte est tout de même isolée au sein de cette distribution spatiale des rôles où les femmes n'interagissent pas entre elles et les hommes forment une unité active et cohérente. Cette représentation de la sainte la situe donc en tant qu'Autre dès son enfance.

La prochaine illustration présente la fuite en forêt, un épisode riche en action et en suspense (fig. 24). Lorsque la cousine de Kateri Tekakwitha, une femme autochtone convertie de la mission Sault-Saint-Louis, apprend qu'elle souhaite fuir sa communauté, elle envoie son mari et un autre homme pour guider la jeune femme jusqu'au Sault. La nouvelle de sa fuite provoque une rage violente chez son oncle qui souhaite désormais retrouver sa nièce et assassiner les deux hommes. La scène suivante décrit la rencontre en forêt de l'oncle et du beau frère de Tekakwitha où ce premier ne reconnaît pas le guide de la sainte. Bien qu'il existe différentes versions du déroulement de ces événements, on peut identifier les personnages par la manière dont ils sont représentés. La sainte se trouve à l'avant-plan, à gauche, agenouillée au milieu des plantes. Seul son visage blanc permet de l'identifier au sein de cette scène sombre où le motif tacheté de son châle lui sert de camouflage, en correspondance étroite avec la représentation du rapport Femme/Nature qui est propre au discours moderne de la sainte. Deux figures masculines partagent le reste de l'espace. Au centre, une figure masculine agenouillée fumant la pipe s'inscrit dans la tradition de « l'indien agenouillé » que l'on retrouve fréquemment au sein de l'histoire de l'art



occidentale<sup>121</sup>. Comme le « noble sauvage »<sup>122</sup>, ce stéréotype incarne l'autochtone au service du projet de colonisation. On peut donc croire qu'il s'agit du beau-frère de la sainte l'ayant aidé à compléter sa fuite vers la mission. L'intervention de cette figure permet de situer, par contraste, la seconde figure masculine à droite, noire, anonyme et menaçante grâce à un contre-jour dramatique, en tant que « Sauvage », élément perturbateur du projet de colonisation. L'impression d'agressivité et de violence qui se dégage de la figure permet de l'associer à une deuxième figure, celle de l'oncle de la sainte qui tente de mettre frein à la fuite de sa nièce.

La troisième image illustre une scène nocturne où la sainte se consacre à la mortification, plus particulièrement la pratique de se brûler les jambes et les pieds (fig. 25). Comme l'image précédente, la scène se déploie latéralement par un effet de clair/obscur où à l'avant-plan, à gauche, se trouve la sainte, seule, illuminée par le feu, dans l'intimité de l'espace domestique. La scène s'assombrit vers la droite jusqu'à l'ouverture de la porte où se dévoile la lune. Au centre se trouve une forme sombre et hachurée de figures longiformes en série suggérant qu'il s'agit de convertis endormis. Comme sur les autres images, la sainte est située en tant que figure isolée, différente des Autres. Par rapport à son apparence, maintenant adulte, elle ressemble aux femmes de la première illustration, soit une manière complètement nouvelle de la

<sup>121</sup> Par exemple, il y a les œuvres *La mort du général Wolfe* (1771) de Benjamin West au Musée des Beaux-Arts du Canada (Ottawa) et le monument de *Samuel de Champlain* (1915) de Hamilton MacCarthy à la pointe Nepean (Ottawa) auquel on ajouta la figure d'un autochtone agenouillé en 1918. L'artiste autochtone Jeff Thomas raconte le récit et les débats autour de cette sculpture « In 1999 the Indian figure had knelt at the base of the Samuel de Champlain monument was released from duty, following a protest held at the site by the Assembly of First Nations. The AFN argued that the Indian figure did not represent the contributions that Aboriginal people have made to the development of Canada. They also noted that he was inappropriately dressed - it was not historically accurate. After several years of discussion with the National Capital Commission, both groups agreed to move him across the street to what turned out to be an obscure part of Major's Hill Park. With no formal plans for redevelopment the vacant plinth that the Indian Scout used to occupy, I began inviting friends to the site for a portrait sitting. » THOMAS, Jeff, *Jeff Thomas A Study of Indianess*, En ligne. < <http://www.scoutingforindians.com/space.html>.> Consulté le 24 août 2014.

<sup>122</sup> Pour plus d'informations sur la figure du « Noble Savage », voir le premier chapitre du mémoire BEAUPRÉ, Jonathan L., *Du stéréotype à la performance : les détournements des représentations conventionnelles des premières nations dans les pratiques performatives*, Université du Québec à Montréal, Montréal, 2012.

représenter par rapport aux représentations précédentes. Elle porte un chandail à manches courtes, un bracelet perlé au bras et une jupe longue à franges avec un motif uni tacheté et sa chevelure est désormais dramatiquement longue, lisse et noire.

La quatrième image illustre la mort de la sainte (fig. 26). L'espace est divisé en trois temps. À gauche, on la voit de profil étendue sur le sol, accompagnée de deux femmes qui se recueillent, les mains jointes. À droite, dans la pénombre, une masse hachurée de convertis anonymes est entassée dans l'entrée de la pièce. La masse anonyme que l'on retrouve une seconde fois renforce ce discours qui isole et élève à la fois la sainte au-delà du commun des siens. Au centre se trouve la figure tendue et solennelle d'un missionnaire qui livre le dernier sacrement et qui est accompagné de deux jeunes garçons convertis tenant chacun une chandelle. Celle-ci éclaire de manière dramatique l'espace qui les sépare. La division de la scène provoque aussi la dichotomie suivante : les femmes sont associées à l'émotion, au corps, l'intimité, et les hommes apportent la lumière, l'ordre et la raison par le rituel.

## 2.2 Musée historique canadien de Montréal

Cette carte postale d'un diorama du Musée historique canadien de Montréal met en scène une sculpture de cire de Kateri Tekakwitha priant à genoux au milieu de la forêt devant une petite croix (fig. 27). Bien qu'il ne soit pas possible pour l'instant d'associer la carte postale à une date précise, on peut situer cette image comme datant des années 1930, considérant que le musée a ouvert ses portes en 1935. La plateforme web Montréal en Quartier<sup>123</sup>, projet du Patrimoine Canadien en collaboration avec Héritage Montréal, a su documenter l'histoire et les intentions de cette institution oubliée :

<sup>123</sup> « À votre rythme, découvrez les grands et petits emblèmes des quartiers montréalais. Retrouvez l'architecture étonnante d'un bâtiment, la fabuleuse histoire d'un parc ou d'un square et la diversité de l'art public d'une ville en constante évolution. », *Montréal en quartier*, En ligne. <<http://www.memorablemontreal.com/swf/?lang=fr>> Consulté le 24 août 2014.

Au cours d'un séjour au Canada le sculpteur français Albert Chartier<sup>124</sup> constate la ferveur religieuse et patriotique des Canadiens français. Il s'associe à l'artiste-peintre français Robert Tancrède pour ouvrir un musée strictement historique et catholique, le Musée Historique Canadien. Inauguré en 1935 après de longues négociations avec les autorités religieuses, le musée est même interdit aux curés : l'Oratoire craint notamment de voir son achalandage baisser au profit du musée. Ce dernier met en scène des personnages de cire dans des décors reconstituant des épisodes de l'histoire, du catholicisme et de l'actualité, dont les premiers temps de l'Église catholique, la fuite en Égypte et la venue de Jacques-Cartier et sa rencontre avec les Amérindiens. La majorité des pièces sont réalisées par Albert Chartier. Premier musée du genre en Amérique, troisième au monde après ceux de Londres (musée Madame Tussauds) et de Paris (musée Grévin), le musée de cire attire jusqu'à sa fermeture en 1989 plus de dix millions de visiteurs. La collection d'environ 200 personnages et accessoires appartient maintenant au Musée de la Civilisation à Québec<sup>125</sup>.

Cette représentation témoigne non seulement d'un nouvel espace qu'occupe la sainte au sein de la culture visuelle populaire canadienne-française de l'époque, mais aussi de sa place au sein d'une histoire catholique et patriotique du Canada. Comme l'image de Nealis, ce nouveau moyen visuel de diffuser son récit est créé dans le but d'être vu par plusieurs milliers de personnes. Par rapport au traitement iconographique, la mise en scène choisie reprend ce moment narratif populaire du récit de la sainte priant en forêt devant une croix. Son apparence continue d'évoluer

<sup>124</sup> « Le sculpteur Chartier avait travaillé au célèbre Musée Grévin de Paris et avait toujours entretenu un lien très étroit avec cette institution de grande renommée. Le haut niveau artistique de ses œuvres en témoigne car ses personnages de cire sont d'un esthétisme extrêmement détaillé (couleur et grain de peau, pilosité) et d'une grande véracité. Ils sont présentés dans des scènes historiques, parfois dramatisées pour créer un spectacle sensationnel qui trouble, étonne et émerveille à la manière des illustrations dans les manuels scolaires d'histoire au milieu du XX<sup>e</sup> siècle. Derrière ces mises en scène, on perçoit une documentation très soignée respectant les réalités des différentes époques, notamment en ce qui a trait aux costumes. », Musée de la civilisation, *Plusieurs personnages historiques et accessoires du musée de cire de Québec offerts en donation au musée de la civilisation*, Québec, août 2012, En ligne. <http://hotelsduvieuxquebec.com/aubergeplacedarmes/contenu/auberge-place-armes-documents/musee-de-la-civilisation-pdf-en.pdf>, Consulté le 29 août 2014.

<sup>125</sup> « Ancien musée historique canadien » dans *Montréal en quartiers : Quartier - ses bâtiments*, En ligne. [http://www.memorablemontreal.com/print/batiments\\_menu.php?quartier=6&batiment=212&section=Array&menu=histoire](http://www.memorablemontreal.com/print/batiments_menu.php?quartier=6&batiment=212&section=Array&menu=histoire), Consulté le 24 août 2014.

selon l'hypothèse de l'indigénisation : pour la première fois, ses cheveux sont tressés et elle porte une robe à franges désormais entièrement en daim. On retrouve par contre dans la réédition de l'hagiographie de Burtin une photographie d'un diorama (fig. 28) en noir et blanc presque identique à la scène de la carte postale dans laquelle la sainte porte les tresses, bien que son costume signale un retour aux habits traditionnels de la Nouvelle-France tels que représentés par Chauchetière. Pour l'instant, il est impossible de situer temporellement ces deux images et l'évolution du costume.

### 2.3 *La Vie gracieuse de Catherine Tekakwitha* (1935) par Juliette Lavergne

En 1935 la maison d'édition Albert Lévesque publie l'hagiographie *La vie gracieuse de Catherine Tekakwitha* de Juliette Lavergne. L'artiste Henri Beaulac signe les illustrations à l'intérieur de l'ouvrage. Stéphanie Danaux a présenté brièvement l'auteur de la couverture (fig. 29) dans son article :

Le graveur Ivan Jobin, qui participait à l'exposition de 1924 aux côtés d'(Edwin) Holgate<sup>126</sup>, compte aussi parmi les collaborateurs de Lévesque. Il dessine les couvertures en couleurs de *La vie inspirée de Jeanne Mance*, *La vie gracieuse de Catherine Tekakwitha* et *Montcalm se fâche*. Cet artiste rare, qui produit de nombreuses couvertures pour les collections jeunesse de Lévesque, ne réalise étonnamment jamais de suites complètes d'illustrations.<sup>127</sup>

On présente Kateri pour la première fois à un public jeunesse en tant que figure incarnant l'essence de la « princesse indienne ». Jobin n'illustre pas un épisode : il imagine une scène nocturne dans laquelle, découpée par un trait lumineux, la figure aplatie de la sainte, vue de profil, se trouve le bord de l'eau, illuminée par la lune, devant un arbre solitaire. Elle se distingue des représentations précédentes par le

<sup>126</sup> L'exposition citée est *Wood Block and Linoleum Prints* (1924) de Edwin Holgate, Ivan Jobin, Maurice Lebel à la Art Association of Montreal.

<sup>127</sup> Danaux, *op. cit.*, p. 50.



traitement minimaliste du corps que lui donne l'artiste. Son visage est anonyme et elle est vêtue d'un châle assez court qui laisse entrevoir ses jambes nues et d'un bandeau décoré d'une plume. Ces derniers attributs innovateurs doivent être situés par rapport au développement du stéréotype de la « princesse indienne », soit celui d'une figure jeune et sexualisée.

Avant la création de cette œuvre, l'artiste se questionne sur l'élaboration de « types » par rapport aux représentations du féminin : « En mars 1929, [Jobin] exposa des bois gravés visant à traduire « le type féminin canadien-français »<sup>128</sup> ». Cette pratique participe à l'ensemble des représentations sculptées de figures féminines allégoriques ou types féminins idéalisés comme *Déesse* (1923) et *L'emprise de la pensée* (1924) d'Alfred Laliberté (1878-1953). Tandis que ces sculptures mettent en scène des corps de femmes nus et blancs, Louis-Philippe Hébert (1850-1917) crée aussi des figures allégoriques « d'Indiennes » comme *Soupir du Lac* (1903), personnification d'une sensualité jeune, exotique, mystérieuse et nostalgique d'un passé lointain. Ce type de représentation témoigne de la tendance primitiviste de l'époque dans laquelle s'inscrit la « princesse indienne » sur la couverture de *La vie gracieuse de Catherine Tekakwitha*. Ainsi, où se situe cette représentation d'une femme autochtone dans le cadre de ces réflexions sur le type féminin canadien-français ? Comment distingue-t-on les représentations d'une « princesse indienne » et d'une femme canadienne-française ?

#### 2.4 Kateri Tekakwitha : *La plus belle fleur épanouie au bord du Saint-Laurent*, Montréal (1939) par Guilberte Bouvier

En 1930, Le Messager Canadien publie l'hagiographie *Kateri Tekakwitha: La plus belle fleur épanouie au bord du Saint-Laurent* (1939) de Guilberte Bouvier (1902-).

<sup>128</sup> KAREL, David, *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord*, Québec, Presses Université de Laval, 1992, p. 418.

Par rapport au complément traditionnel de neuf illustrations, l'éditeur innove dans sa présentation de 14 photogrammes tirés du film réalisé par Jeanne Bouvier (1905-?), sœur de l'auteure. Cette production semble n'avoir fait que l'objet d'un court article du bulletin *Kateri* publié en 1964 :

Il y a un peu plus d'un quart de siècle, Mlle Jeanne Bouvier de Brookline (Mass.), prépara, à ses frais, un film sur le Lys des Agniers. Le R.P. Jean-J. Wynne, S.J., premier vice-postulateur pour la béatification et la canonisation de Kateri Tekakwitha, lui servit de conseiller dans cette affaire. A Caughnawaga, où elle tourna presque tout son film, elle rencontra plusieurs personnes de la même race que la Vierge iroquoise. Elle trouva une « Kateri » idéale en Mlle Evelyn Montour. Pendant plusieurs semaines, la petite troupe d'acteurs improvisés travailla ferme. Evelyn joua admirablement le rôle de la jeune Agnière d'autrefois. Plus tard, Mlle Guilberte Bouvier tira parti du film de sa sœur pour illustrer sa biographie du Lys des Agniers, un des derniers livres que Pie XI ait lus avant sa mort<sup>129</sup>.

Selon l'année de réalisation du film et le thème exploité, il est possible de situer l'œuvre de cette Américaine dans le cadre de l'avènement du cinéma québécois religieux des femmes des années 1930 et 1940<sup>130</sup>. Jocelyne Denault, doctorante en histoire et présidente de Cinéma Femmes Montréal, explique que :

[...] les communautés religieuses constituaient pour plusieurs femmes le cadre privilégié à l'intérieur duquel elles pouvaient exploiter à fond leurs talents et développer leur personnalité. [...] On y retrouvait donc des femmes douées, des femmes de tous les talents, y compris les talents artistiques. Si parmi elles on a aussi découvert des religieuses cinéastes, c'est que les communautés religieuses, d'hommes comme de femmes, étaient ouvertes au médium film dès l'apparition du format semi-professionnel, le 16 mm, au milieu des années 30<sup>131</sup>.

<sup>129</sup> ANONYME, « De la race de Kateri ! », Bulletin *Kateri*, n° 18, 1964, p. 18.

<sup>130</sup> ANONYME, « Le cinéma des religieux », *Le cinéma au Québec Au temps du parlant, 1930-1952*, En ligne. <<http://www.cinemaparlantquebec.ca/Cinema1930-52/pages/textbio/Textbio.jsp?textBioId=55&lang=fr>>, Consulté le 24 août 2014.

<sup>131</sup> DENAULT, Jocelyne, *Dans l'ombre des projecteurs : Les québécoises et le cinéma*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 1996, p. 17.

Comme les religieuses qui s'approprient collectivement le médium et participent à toutes les étapes de la création<sup>132</sup>, Bouvier semble avoir un grand contrôle sur la création de ce film, étant donné qu'elle le réalise à ses propres frais et que le rôle du vice-postulateur se limite au titre de « conseiller ». Ensuite, son œuvre biographique s'apparente à l'un des types de courts-métrages que réalisent les religieuses de l'époque : le « film de fiction basé sur la vie de la fondatrice ou de la première supérieure de la communauté. La reconstitution de l'époque y est limitée puisqu'on s'y concentre surtout sur la vie et le travail dans la communauté [...]»<sup>133</sup>.

Étant donné l'identité du personnage principal de sa biographie, l'œuvre de Bouvier correspond d'ailleurs à une autre tendance de l'époque décrite par l'anthropologue Claude Gélinas, enseignant au département d'études religieuses de l'Université de Sherbrooke. Les religieux produisent aussi les premiers films documentaires<sup>134</sup> qui portent sur les autochtones dans le but de « fixer sur pellicule les scènes de la vie quotidienne des autochtones du Moyen-Nord<sup>135</sup> » ou « présenter fidèlement la culture traditionnelle des autochtones et de promouvoir leur écologisme inné, leur esprit communautariste, leur respect de l'autorité et leur bien-être physique et mental<sup>136</sup> ». Ces productions s'inscrivent d'ailleurs en « contrepoids à l'influence du cinéma traditionnel de l'époque, essentiellement américain, qui offrait de manière systémique l'image stéréotypée et caricaturale de l'Indien coiffé de plumes, vêtu de cuir, monté à cheval, parlant un anglais rudimentaire [...]»<sup>137</sup>. Considérant qu'il s'agit d'une réinterprétation d'un récit datant du 17<sup>e</sup> siècle, comment les représentations de cette femme autochtone sont-elles informées par le souci documentaire, presque

---

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 18-19.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>134</sup> Par exemple, le curé Albert Tessier réalise deux films sur les Attikameks, *La Manouane* (1936) et *Indiens du Saint-Maurice* (1936).

<sup>135</sup> GÉLINAS, Claude, *Les autochtones dans le Québec post-confédéral, 1867-1960*, Sillery, Septentrion, 2007, p. 113.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 113.

ethnographique de l'époque, et les images modernes populaires du cinéma américain exploitant des stéréotypes raciaux ?

Le film de Bouvier traduit ce besoin des cinéastes religieux de créer un portrait « authentique » de la vie des autochtones de leur époque par le fait même qu'elle se déplace jusqu'au lieu où vécut la sainte et qu'elle offre des rôles à des femmes autochtones. De plus, la réalisatrice intègre à ce récit hagiographique quelques scènes de cette « vie quotidienne », telles que la construction d'un tipi (fig. 30) et une jeune Kateri qui joue avec une poupée (fig. 31). Elle respecte aussi les épisodes traditionnels tels que les rites de passage chrétiens (fig. 32, fig. 33, fig. 34) et les exemples de vertus (fig. 35). De plus, certaines photographies font écho aux conventions picturales vues précédemment. Par exemple, les mises en scène de sa mort (fig. 36), les mortifications à la jambe (fig. 37) et la prière devant la croix (fig. 38) rappellent respectivement les images issues de l'hagiographie *Le lis des Iroquois : Catherine Tekakwitha* (1930) de l'imprimerie franciscaine missionnaire.

Au même moment où le cinéma américain exploite le stéréotype de « l'Indien », on retrouve dans ce film la « princesse indienne » dans les costumes. La réalisatrice choisit d'habiller la sainte, non comme l'avait fait Chauchetière avec un costume propre à l'époque de la Nouvelle-France, mais plutôt à l'aide d'attributs typiques de la « princesse indienne » moderne. Il se produit ainsi une rupture par rapport au récit du 17<sup>e</sup> siècle, car la sainte porte les cheveux tressés qui sont accompagnés du bandeau et de la plume lors de son enfance (fig. 39, fig. 40) jusqu'à l'âge adulte.

Enfin, ces nouvelles représentations de la sainte soulèvent aussi l'enjeu de la représentation des femmes autochtones en tant que sujets et artistes au sein du champ de l'histoire de l'art. En plus d'établir quelques parallèles entre la personnalité de la sainte et de l'actrice, l'article du bulletin *Kateri* offre avant tout l'occasion de



connaître la vie d'Evelyn Montour<sup>138</sup> et de conserver les traces, bien que minimales, de cette production culturelle/collaboration artistique. Comme le souligne Sherry Farrell Racette dans son essai « I call their names in resistance : Writing Aboriginal Women in Canadian Art History », « the simple action of identifying or naming individual Aboriginal women artists struggles against the same imposed anonymity<sup>139</sup> ».

### 2.5 *Neuvaine à Kateri Tekakwitha* (1939) par Paul Racine

Le livret de prière *Neuvaine à Kateri Tekakwitha* (1939) de Paul Racine publié par la maison d'édition Le Messenger Canadien comporte deux portraits. Ce nouvel exemple de support d'images participe à l'élaboration d'une culture visuelle de l'imprimé entourant la sainte. Comme l'hagiographie populaire, le livret de prière participe au culte de Kateri par sa distribution de masse, accessible même aux plus pauvres.

Les illustrations publiées dans l'ouvrage de Racine se distinguent des portraits précédents par la disparition du châle de la sainte. La visibilité de ses cheveux tressés est un phénomène que l'on peut associer au processus d'indigénisation. Le premier portrait (fig. 41) est identifié en tant qu'œuvre de l'artiste Louis Archambault (1915-2003). Surtout reconnu en tant que sculpteur et signataire du manifeste de Prisme d'yeux (1948), Archambault obtient en 1939 son baccalauréat des arts et son diplôme en céramique de l'École des Beaux-Arts de Montréal. C'est alors que son illustration de Kateri Tekakwitha est publiée. Comme Ivan Jobin, il amorce sa carrière par la

<sup>138</sup> Le centre Kateri a retrouvé un article de *La Presse* daté du 29 avril 1939 au sujet de l'hagiographie de Bouvier. On se réfère à l'actrice principale qui a joué le rôle de Kateri par le nom « Warie Kawennaïen ». En ligne. <<http://katericenter.com/archives/124.pdf>>, Consulté le 24 août 2014. L'entrevue menée par Joyce Follett avec la fille de Montour, Katsi Cook, dans le cadre du projet « Voices of Feminism Oral History Project » (2005) confirme le nom complet de l'actrice, Evelyn Kawennaïen Mountour Cook. COOK, Katsi, interviewé par Joyce Follet, *Voices of Feminism Oral History Project*, 2006, En ligne. <<http://www.smith.edu/libraries/libs/ssc/vof/transcripts/Cook.pdf>>, Consulté le 5 août 2014.

<sup>139</sup> Racette., *op. cit.*, p. 286.

production d'illustrations pour les maisons d'édition religieuses. Sa relation avec les jésuites est d'ailleurs documentée :

Entre-temps, Archambault, qui a fondé un foyer, doit, pour gagner sa vie, accepter de se consacrer à des tâches pédagogiques. Son expérience en ce domaine, conduite pratiquement sans interruption, va se diversifier avec les années. Mais assez tôt, c'est sa rencontre avec les jésuites, chez lesquels il enseigne le dessin, qui marque le plus profondément sa sensibilité. Leur sens de l'ordre et de la discipline l'impressionne, ainsi que leur aptitude à forger la volonté humaine au nom d'une exigence supérieure<sup>140</sup>.

Archambault intègre ainsi les tendances modernes de son époque et d'une certaine manière les valeurs des jésuites au sein de ces œuvres, telles que dans son portrait épaulement de la sainte : aplatissement sévère du visage vu de côté, trait contour large et imposant, utilisation de formes géométriques dans le fond. Cette représentation de la sainte qui porte tresses, bandeau et plume dégage une impression froide, presque ethnographique, par laquelle le visage devient lui-même motif.

Le second portrait (fig. 42) dont l'artiste est anonyme ne donne pas la même impression de sévérité que le premier. On y retrouve le même type de trait gras au service de formes simplifiées, mais le visage de la sainte est tourné quelque peu vers le côté, les yeux baissés. Présenté sur un fond noir, sans la combinaison de la plume/serre-tête, ce portrait empreint d'émotion, plus intime et introspectif, représente la sainte sous un nouveau jour.

### 3. Troisième groupe : La période hybride

La dernière période, entre 1940 et 1960, présente une série d'images manifestes d'un phénomène d'hybridation où la sainte revêt un mélange d'attributs issus des thèmes précédents. Elle est en quelque sorte une extension de la seconde partie du corpus par une présence accrue de noms connus au sein de l'histoire artistique du Québec (Guy

---

<sup>140</sup> ÉPIVENT, Jean-Luc, « Louis Archambault : les trésors de l'intuition », *Vie des Arts*, vol. 25, n° 102, 1981, p. 31.

Boulizon, Émile Brunet, Simone Beaulac-Hudon) et un besoin encore plus marqué d'atteindre la jeunesse canadienne-française par différentes voies (bandes dessinées, roman jeunesse, soirée d'animation chrétienne).

### 3.1 *Au temps de Kateri* (1941) par Jean Pierron

En 2012, Thibault Finet publie son mémoire *Jean Pierron (1631-1700) : missionnaire, diplomate et peintre en Amérique* ayant pour but de « retracer la vie et l'œuvre du père jésuite Jean Pierron, qui, venu de Lorraine, a contribué à la réouverture des missions iroquoises en Nouvelle-France<sup>141</sup> ». Il présente en guise d'introduction ce livret de la Ligue missionnaire des étudiants (Imprimerie du Messenger) incluant trois nouvelles représentations de la sainte :

La Ligue missionnaire des étudiants publia en 1941 le vingt-cinquième numéro de sa revue, consacré cette fois à Katéri Tékakwitha. Il s'agissait d'une association prosélyte fondée en 1932 par les jésuites, dont le but était d'inculquer les valeurs chrétiennes à la jeunesse québécoise par l'organisation de soirées, de voyages, d'activités extrascolaires, etc. Le petit fascicule de seize pages à l'encre sanguine proposait une série d'activités de groupe tels une dissertation, un concours de poésie, des chansons pieuses et deux saynètes à faire jouer aux jeunes, montrant l'ingéniosité des premiers missionnaires jésuites. Bref, ce fascicule de cinq sous était un véritable programme pour une soirée chrétienne bien réussie. Le numéro en question commençait par la saynète *Les trucs du père Millet*, un missionnaire ayant œuvré chez les Iroquois entre 1668 et 1701. [...] L'auteur fictif du scénario n'était autre que Jean Pierron (1631-1700) lui aussi missionnaire jésuite. Mais : « Ne cherchez pas le numéro de téléphone de l'auteur. Le Père Pierron est mort à Pont-à-Mousson après onze ans de durs labeurs en Nouvelle-France (1667- 1678). Il peignait des toiles, aimait le chant et les jeux, organisait des paw-waws dont les Relations nous ont gardé le souvenir<sup>142</sup> ».

La première image consiste en un portrait profil épaule de la sainte (fig. 43) dont le traitement stylistique se résume à une figure aplatie et épurée. Quelques traits sont

<sup>141</sup> FINET, Thibault, *Jean Pierron (1631-1700) : missionnaire, diplomate et peintre en Amérique*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2013.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 1-2.

mobilisés pour définir le drapé de son châle recouvrant sa chevelure. Le bas du corps se mêle à une série de tipis au même traitement simplifié, soit trois larges formes triangulaires. Au-delà des tipis se trouvent quelques lignes horizontales pour compléter le fond. Le second portrait (fig. 44), une sorte d'extension du premier, présente une figure vue de profil jusqu'au genou à l'aide d'un traitement formel similaire. Par contre, dans celui-ci, la série de tipis est substituée par une rangée de cèdres en aplat et la sainte tient une croix dans ses mains.

La troisième image du livret (fig. 45) est l'œuvre du jésuite Claude Langlois. L'illustration se distingue des portraits précédents par le trait nerveux du dessin. De plus, dans ce portrait épaule, la sainte est présentée de face, le regard levé vers le ciel, portant le châle sur la tête, mais d'une manière qui permet d'entrevoir ses cheveux tressés. Elle porte à la main la croix et un nouvel attribut : une sphère, rappelant un globe terrestre, sur lequel on ne distingue que les contours de la province du Québec.

### 3.2 *Du tomahawk à la croix* (1943) par Guy Boulizon

Les quatre illustrations sont issues du livre *Du tomahawk à la croix* (1943), un texte hagiographique écrit et illustré par Guy Boulizon, enseignant, cofondateur et directeur du Collège Stanislas (Outremont). L'ouvrage est publié aux Éditions Variétés, spécialiste en réimpression d'ouvrages français, au sein de la collection « Récits et Légendes » qui est « réservée aux auteurs canadiens<sup>143</sup> ». Tout comme l'œuvre de Juliette Lavergne, celle-ci est destinée à un public jeunesse :

Dans son catalogue daté de 1947, l'éditeur regroupe les collections selon l'âge des enfants auxquels elles s'adressent. [...]. La collection « Récits et légendes » s'adresse au même public; elle comprend des inédits, pour la

<sup>143</sup> MICHON, Jacques, *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XX<sup>e</sup> siècle: Le temps des éditeurs, 1940-1959. Volume 2*, Anjou, Les Éditions Fides, 2004, p. 44.



plupart illustrés, de Guy Boulizon, René Lescop et Ambroise Lafortune, les auteurs pour la jeunesse les plus populaires à l'époque<sup>144</sup>.

Ces auteurs sont d'ailleurs reconnus du public adolescent grâce à leurs romans scouts ce qui n'étonne guère considérant que Boulizon « avait fait sa promesse scout à Paris en 1927. [...] Il avait aussi fait de la propagande pour le scoutisme français par le biais d'articles, de conférences et d'émissions de radio, en plus de composer la musique de plusieurs chants scouts et d'illustrer de nombreux textes du Scout de France<sup>145</sup> ».

Lors de son arrivée au Québec, Boulizon forme son propre groupe scout, « Le Guynemer », selon la tradition française développée par l'artiste-ethnologue Paul Coze, fondateur du mouvement scout français et de la revue *Le Scout de France*. Son approche spécifiquement « indianiste » fait de lui, « en France, l'une des figures les plus importantes dans l'introduction de la culture indienne de ce côté de l'Atlantique. Au sein des Scouts de France, mais aussi par de nombreux articles et livres (Cinq scouts chez les peaux rouges, l'Oiseau-Tonnerre, Mœurs et histoire des Peaux-Rouges), il ne cessera de partager cette passion [...] »<sup>146</sup>.

L'indianisme se définit historiquement en tant que « mythe littéraire et philosophique européen<sup>147</sup> » tel qu'on le retrouve dans les écrits de Montaigne, Rousseau et Chateaubriand. Par contre, la forme qu'il revêt ici « propose aux jeunes Américains d'imiter la civilisation peau-rouge, en vivant dans la nature et en pratiquant ses rites et son sens de l'honneur et de la communauté<sup>148</sup> ». L'indianisme de Coze est fondé sur ses nombreux voyages en Amérique du Nord où il rencontre différentes communautés autochtones. Il documente celles-ci au moyen d'illustrations que l'on retrouve dans ses publications ethnographiques *Mœurs et histoire des Peaux-Rouges*

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 202

<sup>145</sup> TELLIER, Christine, *Jeunesse et poésie: de l'Ordre de bon temps aux éditions de l'Hexagone*, Anjou, Les Éditions Fides, 2003, p. 144.

<sup>146</sup> JAMOT, Alain, *La jeunesse et la force*, Lille, Les Livres du Milieu, p. 20.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 19.

(1928), *Wakanda : croquis de l'auteur* (1929) puis *Cinq scouts chez les Peaux-Rouges* (1932).

La figure de Coze est pertinente, car, une dizaine d'années avant la publication de l'ouvrage de Boulizon, il illustre l'ouvrage parisien *Kateri Tekakwita: le lys de la Mohawk. La Fleur du Saint-Laurent* (1934) de l'historien Robert Rumilly (1897-1983). Le contexte de production de ce livre, plus spécifiquement les intérêts de Coze, soulève de nouvelles possibilités quant à l'interprétation des images du livre *Du tomahawk à la croix*. Si le travail de Coze a influencé celui de Boulizon, les illustrations de ce dernier relèvent possiblement d'une culture visuelle émergente à la croisée du scoutisme, de la littérature jeunesse, de l'indianisme, de l'art et de l'ethnologie.

La couverture de *Tomahawk à la croix* se différencie des livres précédents par sa présentation moderne où une illustration de la fuite (fig. 46) composée de figures aplaties noires, blanches et orange repose sur un fond quadrillé faisant écho au même orange. Les trois personnages ont tous un visage anonyme, mais ils se distinguent par le costume : la sainte agenouillée porte son châle de manière à cacher sa chevelure et une robe à franges, tandis que les deux hommes portent une tunique et deux plumes sur la tête.

Le dessin en noir et blanc (fig. 47), accompagné de la légende « Catherine pensait souvent à ce Jésus qui rend les cœurs si bons et les visages si lumineux<sup>149</sup> », présente une sainte adolescente à l'allure guerrière au regard déterminé et un habit à franges aux épaulettes imposantes. Elle porte les tresses, le bandeau à motif et la plume. On peut voir ce même visage<sup>150</sup> dans l'une des illustrations de Paul Coze provenant de la réédition de 1952 de l'ouvrage *Mœurs et histoire des Peaux-Rouges*. Considérant

<sup>149</sup> BOULIZON, Guy, *Du tomahawk à la croix*, Les éditions Variétés, 1943, p. 11.

<sup>150</sup> Voir THÉNÉVIN, René et Paul COZE, *Mœurs et histoire des Peaux-Rouges*, Paris, Payot, 1952, p. 20, En ligne, <[http://classiques.uqac.ca/classiques/thevenin\\_rene/moeurs\\_histoire\\_peaux\\_rouges/moeurs\\_histoire\\_peaux\\_rouges.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/thevenin_rene/moeurs_histoire_peaux_rouges/moeurs_histoire_peaux_rouges.pdf)>, Consulté le 24 août 2014.

qu'on ne la retrouve pas dans les éditions précédant la publication de l'ouvrage de Boulizon, il est difficile de déterminer la provenance. Enfin, le fond est composé, à gauche, d'une série de tipis détaillés et d'un totem, et à sa droite, d'une croix.

L'illustration (fig. 48), accompagnée de la légende « Pendant qu'autours des feux les agniers se livraient aux palabres et aux danses magiques, Katheri, seule dans sa cabane, priait »<sup>151</sup>, reprend le même style (couleurs et lignes) et la présentation de personnages anonymes que celle de la couverture. À la manière du jeu de lumière et de la division des scènes que l'on retrouvait chez *Le lis des Iroquois : Catherine Tekakwitha* (1930), on voit la sainte à l'intérieur d'une maison, le corps qui se fond au noir de la pièce. La croix au-dessus de sa tête indique symboliquement qu'elle prie. On voit sa chevelure, mais son corps est dissimulé sous son châle. À droite, par l'ouverture d'une porte, on voit un groupe d'hommes presque nus, plume à la tête et à la peau colorée de ce même orange, assis autour d'un feu.

Enfin, la dernière illustration (fig. 49), accompagnée de la légende « Les fuyards remontèrent le Saint-Laurent et longèrent la colline de Ville-Marie<sup>152</sup> », reprend le style de la seconde image : un dessin réalisé à l'aide de lignes noires, sans couleur. Bien qu'on représente le même moment narratif que sur la couverture, la sainte porte désormais elle aussi la plume.

### 3.3 *Le Scalpeur : Revue diminutive et pieuse au service de la vierge iroquoise Catherine Tekakwitha, publiée à la Côte Ste-Catherine, Laprairie, par le ci-devant Brigand ...qui repasse* (1945)

La photographie bleue et blanche (fig. 50) issue du premier numéro de la revue *Le Scalpeur* présente la première sculpture du corpus. C'est une œuvre du céramiste

<sup>151</sup> *Op. cit.*, p. 17.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 19.

Jean-Jacques Spénard (1913-1996), diplômé de l'École des beaux-arts de Montréal<sup>153</sup>. La sainte, qui a le corps raidi, tient une croix sur sa poitrine. Elle porte une longue tunique blanche allant jusqu'aux chevilles et un bandeau à motifs retenant sa courte chevelure non tressée.

Ce périodique est le fruit d'une autre entreprise de publication plus importante des jésuites, *Le Brigand*, né de du projet missionnaire qu'ils ont initié à Suchow (Chine) en 1924 :

[...] le P. Lavoie, qui vient de rentrer du Suchow, ouvre une procure des Missions au 570, chemin Sainte-Foy, à Québec (RS 2, ch.2, 42). C'est encore lui qui lance, le 25 mars 1930, la revue missionnaire *Le Brigand* dont les buts sont clairement présentés dès le premier numéro, avec une note d'espièglerie qui la caractérisera dans la suite : « La mission des jésuites canadiens est bien en Chine, au pays des brigands. Mais son Procureur, chargé de la ravitailler et de la développer matériellement, est bien au Canada. Comme pas un, il s'est aperçu que le krach a aplati les bourses. Pour regonfler la sienne qui ne s'alimente qu'à celle des autres, une seule ressource lui restait : Le Brigand! Et le Brigand est sorti. [...] (B 1,2)<sup>154</sup>.

La revue, qui présente un portrait des habitants de Suchow et de leurs « superstitions », gagne rapidement en popularité : « Non seulement fait-elle œuvre de pionnier au Canada – jusque-là les périodiques missionnaires ont été plutôt des circulaires destinées au cercle immédiat des parents et amis –, mais le nombre et la diversité de ses abonnés la placent au rang des bonnes publications religieuses de

<sup>153</sup> Anonyme, « Atelier Jean-Jacques Spénard » dans *Tout sur les antiquités au Québec Collectionneurs, antiquaires et amateurs*, 2007, En ligne.

<<http://www.antiquepromotion.com/EncyclopedieAntiquitesQuebec/index.php?page=Atelier%C2%A0Jean-Jacques+Sp%C3%A9nard#U-kRhfl5OSo>>, Consulté le 27 août 2014.

LECLERC, Paul et Julie, *Trajectoires - La céramique du Québec des années 1930 à nos jours*, Québec, Musée du Québec, 1999, 26 p.

COGNÉ, Daniel, Richard DUBÉ et Paul TRÉPANIÉ, *Céramique de Beauce*, Sainte-Foy, Les éditions GID, 2004, 252 p. , GAUVREAU, Jean-Marie, *Artisans du Québec*, Montréal, Les Éditions du bien public, 1940, 223 p.

<sup>154</sup> LANGLAIS, Jacques, *Les jésuites du Québec en Chine, 1918-1955*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1979, p. 62.



l'époque<sup>155</sup> ». À partir de cette information, on peut supposer que cette nouvelle revue dédiée au culte de la sainte ait pu jouir du même public, environ à 4000 lecteurs, bien que pour l'instant, il n'existe aucune trace de numéros postérieurs. La visée du *Scalpeur* s'opère par un glissement entre la figure du « brigand chinois » que le Père Lajoie présente « comme une sorte de gentleman cambrioleur capable d'une politesse impeccable<sup>156</sup> » et la figure de « l'Iroquois » :

Après avoir, durant quinze ans, animé un BRIGAND chinois, mon âme se vit tout de go installée dans les entrailles et les bottes d'un Iroquois, friand de cuirs chevelus à pendre à sa ceinture. [...] C'est donc ainsi que se présente à vous *Le Scalpeur*. Le mot n'était pas français. Il le devient à l'instant n'en déplaît à l'Académie. Ce nouveau pas d'un vieil ami, vers vous, m'incline à vous aborder plus en images qu'en paroles. Feuilletez-moi, comme aux anciens jours. Et Katéri, que je vais vous faire aimer, vous aidera à mieux rejoindre le grand Amour<sup>157</sup>.

Visuellement, ce rapport s'exprime sur la couverture où cohabite la photographie d'un « Grand Chef », au centre, et l'illustration d'un personnage chinois dans le coin inférieur droit. (fig. 51). Ce dernier tient dans la main un fer à repasser qui indique le stéréotype du « blanchisseur chinois ».

#### 3.4 Marguerite Bourgeois : Catherine Tekakwitha; Jeanne Mance, Mère d'Youville : histoires tirées de « Hérauts » (1950)

Publiée par la maison d'édition Fides, cette collection de bandes dessinées religieuses est issue de la revue *Hérauts* :

En 1944, le lancement de la revue *Hérauts* avec son cahier de bandes dessinées traduites de l'américain confère à Fides le leadership dans le domaine des périodiques pour enfants et des albums illustrés. La série est importée des États-Unis : la Catechetical Guild de St-Paul, au

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 141-142.

<sup>157</sup> *Le Scalpeur: revue diminutive et pieuse au service de la Vierge iroquoise Catherine Tekakwitha*, Montréal, Le Brigand, septembre 1945.

Minnesota, imprime une traduction française du *Timeless Topix* pour l'éditeur montréalais et les feuilles sont ensuite acheminées à Québec pour être assemblées et brochées dans les Ateliers de l'Action catholique. Tirée à près de 100 000 exemplaires par mois, la revue connaît un tel succès qu'à partir de 1947, elle fait l'objet de six éditions parallèles produites pour le compte de différentes congrégations religieuses. Le contenu de la publication sera aussi exploité dans les collections « Albums Hérauts » et « Trésor de la jeunesse »<sup>158</sup>.

Tel qu'indiqué sur la couverture, l'ouvrage appartient à la collection « Le Trésor de la jeunesse » qui :

[...] s'inscrit dans la croisade contre les publications « malsaines ». Guy Boulizon, lui aussi, fustige les *comics* vulgaires et amoraux qui encouragent la paresse des enfants avec des procédés puérils. Il souligne que les revues *François* et *Hérauts* réussissent à répondre aux besoins des jeunes qui adorent les images multicolores tout en leur offrant « des pages sérieuses, formatrices, exigeant l'activité de l'esprit »<sup>159</sup>

Tous ces éléments se retrouvent dans cette bande dessinée vouée au récit de la sainte : pages orange et bleu royal, complexification générale du texte et de l'image, en plus d'une nouvelle diversité de positions et d'expressions. Le costume de la sainte évolue toutefois : elle porte toujours la robe à franges, les tresses et le bandeau (fig. 52, fig. 53, fig. 54, fig. 55, fig. 56, fig. 57).

### 3.5 Émile Brunet

Émile Brunet réalise la prochaine sculpture de la sainte en 1954. Par rapport au contenu du corpus, on retrouve deux photographies noir et blanc (fig. 58) de l'œuvre sur une même page au sein de la réédition de 1980 de l'hagiographie de Burtin. Parmi celles-ci figure l'image du photojournaliste Armour Landry, d'ailleurs récupérée pour une autre carte postale couleur du corpus (fig. 59). Brunet réalise aussi une sculpture

<sup>158</sup> Michon, *op. cit.*, p. 49.

<sup>159</sup> *Ibid*, p. 198 citant BOULIZON, Guy. *Livres roses et séries noires*, Montréal, Beauchemin, 1957, p. 36-37.

différente de la sainte pour la Basilique Sainte-Anne de Beupré (fig. 60). Parmi les autres artistes cités ici, Émile Brunet connaît la carrière la plus prolifique ou du moins la mieux documentée en tant que créateur de plus de 200 monuments. À ce jour, il existe trois monographies à son sujet, mais jamais n'aborde-t-on, outre la courte mention, sa sculpture de la sainte. Le bulletin *Kateri* en parle abondamment dans un article publié en 1984 portant sur le processus de béatification de celle-ci.

Afin de situer l'œuvre, rappelons qu'elle se trouve à la suite de « l'âge d'or » de la commémoration des héros, période entre 1880 et 1930, telle que définie par l'historien de l'art Daniel Drouin<sup>160</sup>. Brunet reçut à l'époque une quinzaine de commandes pour différents monuments à l'effigie de personnages et d'événements marquants de l'histoire canadienne notamment une série sur la Nouvelle-France pour le pavillon Gérard Morisset au Musée National des Beaux-Arts du Québec.

Drouin explique que le choix du lieu où sera exposé le monument n'est pas arbitraire : « La destination du monument faisait l'objet d'une attention particulière. [...] Le lieu de naissance ou de résidence d'un grand personnage est un autre endroit des plus appropriés pour l'érection d'un monument<sup>161</sup> ». Dans ce cas-ci, la sculpture se trouve à Kahnawake, lieu de résidence de Kateri Tekakwitha où elle vécut la seconde moitié de sa vie, face à l'Église de la mission Saint François-Xavier. Étant donné que les monuments de saint ne sont pas nécessairement accessibles à tous les pèlerins, ceux-ci y ont plus souvent accès par la voie de la reproduction d'images imprimées. Il faut donc prendre en considération la manière dont la sculpture sera photographiée, car la construction de la mise en scène aura nécessairement une influence sur la perception du lieu et du personnage. Par rapport à la photographie d'Armour Landry (fig. 59), on y voit la sculpture de dos, légèrement de côté, complètement assombrie par un procédé de contre-jour. Face à la sainte se trouve l'église du village, séparée par une clôture barbelée, conférant à l'image une

<sup>160</sup> DROUIN, Daniel, « À la gloire des héros », *Continuité*, n° 82, automne 1999, p. 19.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 23.

impression de violence et de danger. Une tension émerge aussi de cette division entre la sculpture, la relecture d'un récit ancien et romancé, et l'environnement moderne de la réserve dans laquelle elle se trouve, marqué par la présence de lignes téléphoniques qui séparent la sculpture de l'église.

Au-delà du choix de l'environnement d'accueil du monument commémoratif, son inauguration et le jour choisis étaient d'autant plus significatifs où « dans des mises en scène grandioses et devant d'importants rassemblements [...] les dirigeants politiques et ecclésiastiques prononçaient force discours célébrant les vertus des héros immortalisés<sup>162</sup> ». Le bulletin *Kateri* documente en mots et en images les traces de tels événements étant donné leur rôle dans le processus menant à la canonisation de la future sainte :

Le dévoilement et la bénédiction eurent lieu en la fête de l'Assomption, 8 août 1954, devant l'École Tekakwitha après une messe solennelle célébrée par le Délégué Apostolique, Son Exc. Mgr Giovanni Panico. [...] Après le dévoilement du monument en présence du Ministre des Postes, M. Alcide Côté, Mgr Panico s'adressa de nouveau à la foule réunie devant l'école [...] Cette journée radieuse attira certainement l'attention sur la vénérable Kateri Tekakwitha, mais ce n'était pas encore la béatification<sup>163</sup>.

Formellement, on peut situer l'œuvre de Brunet selon l'évolution de la sculpture commémorative, affectée par le krach boursier de 1929. Drouin explique que le ralentissement du marché autour de la création de monuments influença la production des artistes de sorte que « la conception de l'art commémoratif avait changé. À partir des années 1940, des artistes comme Émile Brunet, Sylvia Daoust et Raoul Hunter recherchent une plus grande authenticité et adoptent des formes simplifiées, empreintes de modernisme<sup>164</sup> ». Le bulletin *Kateri* offre plusieurs compléments informatifs démontrant ce besoin « d'authenticité » qui se manifeste à deux niveaux

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>163</sup> ANONYME, « Vers la béatification », *Bulletin Kateri*, n° 97, 1984, p. 32, En ligne.

< <http://katericenter.com/french/F097.pdf> >, Consulté le 24 août 2014.

<sup>164</sup> Drouin, *op. cit.*, p. 23.



lors du processus de création de Brunet. En premier lieu, l'artiste souhaite capturer l'aspect « humain » de la sainte :

L'artiste a représenté Kateri, les yeux ouverts, le crucifix dans la main droite et son chapelet au bras gauche, symboles de sa vie intérieure, de son amour pour Jésus et Marie. « Je lui ai fait une expression plutôt sérieuse, mais non pas pessimiste », écrit le sculpteur, car elle subit toutes sortes de déboires dans sa vie<sup>165</sup>.

Ensuite, on raconte aussi le récit du choix de modèle pour la sculpture qui s'avère la même femme autochtone, Evelyn Montour, qui avait joué le rôle principal de Kateri Tekakwitha dans le film de Jeanne Bouvier : « Comme modèles, on adressait à l'atelier de M. Brunet, [...] bon nombre de photos de jeunes Indiennes. Il s'inspira, semble-t-il, de celle de Mme Evelyn Montour<sup>166</sup> ». Enfin, par rapport au costume, on explique que ce « n'est autre que celui d'un ancien tableau de Kateri, peint très probablement par le P. Claude Chauchetière. M. Brunet jugea bon d'aller se renseigner au Musée de l'Homme<sup>167</sup> à Paris, au sujet des mocassins qu'elle portait au printemps et à l'automne<sup>168</sup> ». Ainsi, Brunet a recours à un véritable modèle autochtone et aux ressources institutionnelles pour créer un portrait « authentique » de la sainte.

### 3.6 *La Croix chez les Indiens* (1958) par Guy Boulizon

Ce deuxième ouvrage pour jeunes écrit et illustré par Guy Boulizon, *La croix chez les Indiens* (1958), est publié chez les éditions Beauchemin, dont l'auteur est aussi le directeur littéraire entre 1952 et 1964. Boulizon choisit pour la couverture (fig. 61)

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>167</sup> Sur la relation de cette institution et les objets autochtones, voir PRICE, Sally, *Au musée des illusions : Le rendez-vous manqué du quai Branly*, Paris, Éditions Denoël, 2001, 368 p.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 33.

une image plutôt provocante mettant en scène un homme sur le point d'agresser au « tomahawk » la sainte agenouillée en train de prier.

Tandis que Kateri, qui a la peau blanche, porte des vêtements simples recouvrant presque tout son corps, l'homme, qui a la peau rouge vif, est presque nu. Il porte multiples accessoires colorés verts, blancs et rouges, à franges et à perles, dont plusieurs plumes sur la tête et quelques bijoux. On ne distingue de cette masse verte et rouge que ses mains jointes, des tresses, un bandeau et un collier de perles. L'opposition est exacerbée par le contenu du fond. Si derrière l'homme se trouve une tapisserie et tissus à motifs blancs, rouges et verts, l'horizon s'ouvre du côté de la sainte sur une série de tipis au loin et quelques têtes d'originaux sur pilori.

Les images en noir et blanc à l'intérieur sont accompagnées d'une légende de manière à diriger l'interprétation du lecteur. La première illustration (fig. 62) « Katheri se mêlait volontiers aux palabres du village<sup>169</sup> » propose une interprétation visuelle de la sainte avant sa conversion dans laquelle la figure est droite et debout au milieu d'un groupe homogène de personnages qui sont assis. Sur un fond très chargé composé de tipis et d'un totem, sa position centrale, son châle noir et ses tresses permettent de la distinguer des autres figures qui portent toutes quelques plumes sur la tête.

La seconde illustration (fig. 63) est l'interprétation d'une fuite en canot : « Dans le canot léger, au milieu des rapides, Katheri n'avait pas peur : elle allait vers la Lumière<sup>170</sup> ». Elle est plutôt similaire à celle de son ouvrage précédent où l'on voit la sainte, petite figure aux cheveux tressés portant un habit sans détail, assise entre deux hommes au torse nu et plumes à la tête (fig. 64). La dernière image (fig. 65) illustre une nouvelle portion du récit : « Souvent, l'après-midi, Kateri s'asseyait au bord du fleuve et racontait aux enfants de la mission, de merveilleuses histoires<sup>171</sup> ». Pour la première fois, on présente le visage de la sainte atteint par les marques de la variole

<sup>169</sup>BOULIZON, Guy, *La Croix chez les Indiens*, Montréal, Les Éditions Beauchemin, 1958, p. 23.

<sup>170</sup>*Ibid.*, p. 89.

<sup>171</sup>*Ibid.*, p. 111.

qu'elle contracta lors de son enfance. Boulizon utilise de nouveau certains détails pour séparer la figure de la sainte des autres personnages. Tandis que sa peau est couverte de petits points, celle des enfants est rendue par de nombreux traits hachurés. Cette fois-ci, la chevelure de la sainte est sans attache, alors que ses compagnes portent les cheveux tressés.

### 3.7 *Kateri Tekakwitha, vierge mohawk* (1960) par Evelyn Brown

Les gravures de l'artiste Simone Beaulac-Hudon se trouvent dans le livre pour enfants *Kateri Tekakwitha, vierge mohawk* (1960). Ce récit hagiographique d'Evelyn Brown est publié en français aux Éditions du Pélican. Au contraire de Nealis et de Bouvier, Hudon jouit d'une plus grande reconnaissance du milieu des arts de son époque<sup>172</sup>. Sa carrière débute à l'École des Beaux-Arts de Québec où elle étudie puis enseigne la gravure, le dessin et le design intérieur entre 1931 et 1945. C'est d'ailleurs au même moment qu'elle rencontre Henri Beaulac, son futur époux, qui en 1935 illustre à son tour une hagiographie de la sainte.

La couverture (fig. 66) présente le visage de la sainte, en noir, aux côtés de trois masques rouges directement inspirés de ceux de la « False Face Society of the Iroquois »<sup>173</sup> :

These masks have a characteristic bent, or twisted, asymmetrical quality. The facial characteristics are large and exaggerated, like deep-set eyes, bent noses, arched brows, and deep, expressive wrinkles. Traditionally the hair was made of corn-husk braids, shredded basswood bast, or

<sup>172</sup> Voir la fiche bio-bibliographique complète de l'artiste de la base de données du Réseau d'études sur l'histoire des artistes canadiennes, En ligne, <[http://cwahi.concordia.ca/fr/sources/artists/displayArtist.php?ID\\_artist=3916](http://cwahi.concordia.ca/fr/sources/artists/displayArtist.php?ID_artist=3916)>, Consulté le 24 août 2014.

<sup>173</sup> Voir les images de ROGERS, E.S., *The False Face Society of the Iroquois*, 1977, p. 1-3.

buffalo mane, and now of black horsetail hair. If painted, the face is usually red or black<sup>174</sup>.

Ruth B. Phillips aborde la réappropriation de ces masques dans l'essai « Disappearing Acts: Exposure, Enclosure and Iroquois Masks<sup>175</sup> ». L'historienne de l'art discute l'utilisation des masques dans le livre pour enfants *Indians of America* (1935) qui reflète l'attitude plus libérale de l'époque envers les autochtones alors que l'on tente de rétablir l'image de ces derniers en renversant le stéréotype du « Sauvage ». Dans cette perspective, la manière dont les masques sont décrits dans le livre « does not demonize [...] the language of the grotesque with which the masks are described and its desire to arouse your interest in a vanishing race remain fixed within familiar aesthetic and temporal boundaries<sup>176</sup> ».

Le même procédé symbolique s'opère dans la couverture d'Hudon par l'opposition qu'elle crée entre le visage de la sainte et les masques. Une tension émerge entre la représentation des traits faciaux droits, simples et symétriques de la sainte et ceux tout à fait à l'opposé des masques. En s'appuyant sur un bagage symbolique culturel familier, l'artiste propose par la représentation visuelle un discours binaire où la sainte incarne une forme civilisée en rupture avec les masques relevant du grotesque et de l'inconnu. Elle s'appuie d'autant plus sur cet ensemble de codes considérant qu'elle coiffe la sainte avec des tresses, un bandeau et une plume selon le stéréotype de la « princesse indienne ».

En 1956, la publication du « National Asset - Native Design » par la *Canadian Pulp and Paper Association* signale une nouvelle étape dans l'appropriation des masques à des fins désormais artistiques, commerciales et touristiques. Cet ouvrage de référence présente un ensemble de productions culturelles autochtones qui sont :

---

<sup>174</sup> PRATT, Christina, *An Encyclopedia of Shamanism, Volume One: A-M*, The Rosen Publishing Group, 2007, p. 173.

<sup>175</sup> PHILLIPS, Ruth B., « Disappearing Acts: Exposure, Enclosure and Iroquois Masks », *Questions of tradition*, (dir.) PHILLIPS, Mark et Gordon SCHOCHET, University of Toronto Press, 2004, 325 p.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 68-69.



[...] completely divorced from any specific ethnographic context. Rather they are positioned as a prelude to the progressivist and assimilationist settler narrative of Canadian history in within the dynamic, industrial Anglo-Canadian economy is asserted to be the natural successor of the primitive Aboriginal (and French-Canadian) economies that preceded it. Their arts, like their lands, become a resource to be legitimately exploited by the newcomers<sup>177</sup>.

Cette réappropriation capitaliste qui réduit les œuvres autochtones à un ensemble de motifs « design » est destinée à un marché d'envergure nationale. Ceci permet d'élaborer une hypothèse qui explique comment Hudon, une artiste familière avec le milieu du design, aurait eu accès à ces masques. Considérant qu'Hudon s'approprie les masques de manière similaire sur la couverture de l'hagiographie, les séparant de leurs significations originales en les réduisant à leurs caractéristiques formelles, comment articuler cette hypothèse de Phillips avec le discours produit par les images de cette hagiographie ? Bien qu'il soit difficile de connaître comment Hudon a eu accès à ces masques, l'anthologie *Pleins feux sur la littérature de jeunesse* (1972) nous donne une piste : « l'artiste ne se fie pas seulement à ses capacités créatrices, mais elle se documente par des lectures et un voyage dans le village indien de Midland en Ontario, d'où elle revient avec des photographies, des esquisses et des dessins appropriés. »<sup>178</sup> Ainsi, l'engagement de l'artiste envers une forme d'authenticité sous-tend la composition de la couverture et l'appropriation des masques de manière à produire un discours colonial assimilationniste hiérarchisant où la sainte, en tant que convertie, s'élève au-dessus des représentations primitives.

Ses recherches personnelles de nature ethnographique lui auront aussi servi à l'élaboration des scènes représentées à l'intérieur du livre : six images qui représentent différents épisodes en s'appuyant stylistiquement sur de forts contrastes noir et blanc. Dans la première image (fig. 67), une scène de la vie quotidienne,

---

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 69-70.

<sup>178</sup> LEMIEUX, Louise, *Pleins feux sur la littérature de jeunesse au Canada français*, Montréal, Leméac, 1972, p. 140.

Kateri broie du maïs seule. Elle est entourée d'oiseaux. Les pieds nus, elle porte une robe à franges qui dévoile ses jambes et ses bras. Ses cheveux sont tressés. Dans la seconde (fig. 68), on la voit de dos regardant attentivement l'arrivée des « robes noires ». Elle porte la même robe, des mocassins et un bandeau. La troisième image (fig. 69) présente la sainte agenouillée, habillée de manière similaire que l'image précédente, recevant le baptême entre un prêtre et un homme, devant une foule attentive. La quatrième image (fig. 70) rappelle l'illustration de la fuite en forêt du *Le lis des Iroquois : Catherine Tekakwitha* (1930) (fig. 24). On y retrouve une composition similaire dans laquelle les trois personnages sont situés l'un à la suite de l'autre sur une route en forêt, en pleine nuit. La sainte et son accompagnateur sont vus de dos tandis que devant eux se trouve une figure sombre, anonyme et menaçante agitant le bras. Ensuite, la cinquième image (fig. 71) est une scène hivernale où l'on voit la sainte priant devant une croix, les cheveux couverts par son châle, tenant dans ses mains une couronne d'épines, élément iconographique apparaissant pour la première fois dans ce corpus. La dernière image (fig. 72) présente une sainte transcendante entourée d'un halo lumineux qui est composé d'un ensemble de lignes sinueuses, de rayons et d'étoiles. Son corps droit lévite au-dessus d'un arbuste épineux. La figure qui pose à la manière du Christ est habillée selon les codes de la « princesse indienne ».

Cette recension a permis de mieux saisir comment ces représentations ont constitué une iconographie relativement complexe et diversifiée tout en occupant divers lieux qui relèvent de l'imaginaire canadien-français dans la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle. Non seulement se concrétisent ici les premiers contours d'un paysage visuel canadien-français moderniste spécifique à la sainte, mais ce parcours a aussi permis de mieux connaître les acteurs-actrices qui ont façonné cette iconographie. Le rôle considérable de l'édition à vocation religieuse (Fides, Léger-Brousseau, Albert Lévesque) est à l'avant-plan de la création et de la diffusion de ces images, notamment en ce qui concerne le travail actif du milieu de l'édition jésuite (Le

Messenger canadien, l'Imprimerie du messenger, Le Messenger canadien du Sacré-Cœur, Ligue missionnaire étudiante, Le Brigand). Par rapport aux créateurs et créatrices d'images, le corpus révèle la participation d'artistes modernes familiers de la discipline comme Émile Brunet, Simone Beaulac-Hudon, Yvan Jobin et Louis Archambault. Par l'entremise d'un intérêt déjà établi pour ces figures, il est possible pour l'histoire de l'art du Québec de poursuivre et de faire avancer les recherches concernant le milieu de l'édition religieuse. Cela permettrait aussi d'amorcer différents travaux sur les pratiques artistiques des auteur-es et illustrateurs-illustratrices moins connu-es comme Guy Boulizon et les « anonymes » de ce corpus. En ce qui concerne l'apport des femmes, elles sont minoritaires dans la création de ces représentations. Or, l'élaboration de l'iconographie de Kateri Tekakwitha permet de découvrir des œuvres oubliées de femmes artistes comme les gravures de Simone Beaulac-Hudon, le film de Jeanne Bouvier et les tableaux de Mary Mother Nealis.

À partir des outils offerts par l'histoire de l'art, il a été possible d'identifier visuellement au sein du corpus le fonctionnement de ces constructions binaires qui participent au processus d'assimilation nationaliste d'une figure autochtone, phénomène décrit par Greer dans l'introduction<sup>179</sup>. La couverture de *Kateri Tekakwitha, vierge mohawk* (1960) dans laquelle Simone Beaulac-Hudon oppose formellement le visage de Kateri aux masques iroquois est un exemple rappelant la reproduction de ces dualités idéologiques. Elles se manifestent aussi lorsque certains artistes représentent la sainte parmi d'autres « Indiens » de manière à ce qu'elle soit distinguée du groupe par certains attributs. C'est notamment le cas des illustrations de Guy Boulizon. L'exemple le plus évocateur de ces constructions, plus particulièrement au plan de la représentation du masculin/féminin, est le contenu visuel de l'hagiographie *Le lis des Iroquois : Catherine Tekakwitha* (1930) par la manière dont l'espace est organisé selon les rôles genrés attribués aux personnages.

---

<sup>179</sup> Greer, *ibid.*, p. 194.

Enfin, à partir de l'observation d'éléments iconographiques, il est désormais possible de réfléchir à la mise en œuvre du processus d'indigénisation de Greer et Rigal-Cellard, puis, de la figure de la « princesse indienne » tel que formulé par les historiennes de l'art autochtone. Si ces dernières rappellent que la représentation de ce stéréotype est inséparable de la représentation des femmes autochtones au sein même de la discipline, il faut donc souligner la participation des modèles autochtones Evelyn Montour et Cécile Jacobs dans l'élaboration de l'iconographie de Kateri Tekakwitha. Comment négocier l'inclusion des femmes autochtones qui ont aussi participé à la création de ces productions culturelles ? Comment la présence du phénomène de la « princesse indienne » affecte-t-elle la manière d'inscrire ces femmes autochtones dans ce nouveau chapitre de l'histoire de l'art du Québec ?



## CONCLUSION

Comme le note Greer, l'iconographie de Kateri poursuit son expansion suite aux années 1960 : « Les cent dernières années ont vu un flot croissant d'histoire et d'images concernant le « Lis des Agniers ». Livres, illustrations, statues, littérature enfantine, films et sites web se conjuguent pour porter Tekakwitha à l'attention de millions de catholiques et non-catholiques autour du monde<sup>180</sup> ». Au-delà des frontières de l'imprimé, Kateri développe aussi une présence web importante<sup>181</sup>.

En 2012, Kellie Jean Hogue s'intéresse avant tout à cette « artistic subculture<sup>182</sup> » du mouvement Kateri. Son étude ethnographique multidisciplinaire du mouvement moderne pour la canonisation de Kateri Tekakwitha se fonde sur les expériences des participant-es et d'une exploration des divers lieux de pèlerinage aux États-Unis. Elle observe le phénomène suivant :

This portrait [celui de Claude Chauchetière], along with others, continues to be replicated by various means and circulates among devotees to the present day. In continued fulfillment of her spectral request, the distribution of her life story and image took a few different artistic and literary forms, most predominantly as paintings, holy cards, statues, and in the form of written hagiographies. As devotion to her has grown, writers, artists, and artisans have largely been responsible for paintings (in all genres and mediums), holy cards, sculptures, stained glass windows, clothing, jewelry, and other private and public works of art. Associated with the movement is a vibrant literary and artistic subculture that has, over time, resulted in the continual production and reproduction of her image and story<sup>183</sup>.

---

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 294.

<sup>181</sup> « Le web donne accès à la profusion d'images, de textes et de groupes de dévotion qui existent présentement; le site « Kateri Online » ([www.tekakwitha.org](http://www.tekakwitha.org)) est une bonne porte d'entrée », *ibid.*, p. 350.

<sup>182</sup> HOGUE, Kellie Jean, *We are all related : Kinship, Identity, And Pilgrimage In The Kateri Movement*, Thèse de doctorat, Bloomington, Indiana University, 2012, p. 178.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 178.

Le mouvement Kateri serait donc un lieu de pratiques artistiques relationnelles et démocratiques dont l'exemple le plus significatif est la production d'images pieuses. Ces petites cartes sur lesquelles sont reproduites les statues et les vitraux ornant les lieux de pèlerinage permettent aux dévot-es d'avoir accès aux œuvres significatives qui participent à l'expérience visuelle de la sainte. Elles sont aussi un moyen de communication, entre dévot-es, qui permettent la création et le maintien de relations par différentes pratiques d'échanges ou d'envois postaux. Enfin, Hogue étend son étude aux multiples manifestations de la sainte dans les arts décoratifs tels que les « dolls, magnets, visor clips, statuettes, rosaries, chaplets, jewelry, and medals<sup>184</sup> » que l'on retrouve aux boutiques cadeaux des lieux de pèlerinage et des « Tekakwitha conferences », événements de mobilisation pour la canonisation de la sainte.

L'aspect visuel n'est qu'une manière d'approcher la sainte d'un point de vue académique. Depuis les années 1990 nombreux-nombreuses sont les académicien-nes<sup>185</sup> autochtones et non-autochtones, issu-es des sciences humaines qui ont travaillé, entre autres, sur l'impact de la figure au plan des communautés autochtones ou sur le processus de canonisation, résultat de différents efforts de mobilisation de la part de l'Église catholique et de ses membres. Ces travaux démontrent qu'au sein même de ces communautés, la sainte revêt souvent plusieurs rôles, identités et significations. Si parfois sa canonisation est interprétée comme symbole de fierté nationale et de réconciliation entre l'Église et les Premières Nations, elle est aussi

---

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>185</sup> Parmi les nombreuses publications sur ce sujet, voir KOPPEDRAYER, K.I., « The Making of the First Iroquois Virgin: Early Jesuit Biographies of the Blessed Kateri Tekakwitha », *Ethnohistory* 40, Printemps 1993, 278 p.; HOLMES, Paula Elizabeth, « The Narrative Repatriation of Blessed Kateri Tekakwitha », *Anthropologica*, vol. 43, n° 1, 2001, p. 87-103; BONAPARTE, Darren, *A Lily Among Thorns: the Mohawk Repatriation of Káteri, Ahkwesáhsne Mohawk Territory*, Wampum Chronicles, 2009, 295 p.; PEARSON, Timothy G., *Becoming holy in early Canada: Performance and the making of holy persons in society and culture*, Montréal, Université McGill, 2008, 478 p.; FELLMAN, Anita Clair et Veronica Jane STRONG-BOAG, *Rethinking Canada: the Promise of Women's History*, Toronto, Oxford University Press, 1997, 498 p.; CUMMINGS, Kathleen Sprows, « American Saints: Gender and the Re-Imaging of U.S. Catholicism in the Early Twentieth Century », *Religion and American Culture: A Journal of Interpretation*, vol. 22, n° 2, été 2012, p. 203-23.; THIEL, Mark G. et Christopher VECSEY, *Native Footsteps: Along the Path of Saint Kateri Tekakwitha*, Milwaukee, Marquette University Press, 2012, 276 p.

pour certains celui d'un conflit historique tel que le souligne Orenda Boucher, historienne mohawk de Kahnawake, dans le journal *La Presse* le 20 octobre 2012 : « Pour les autochtones plus traditionalistes, qui ont depuis longtemps tourné le dos à la religion catholique, l'événement (sa canonisation) cache un visage beaucoup plus sombre : il rappelle la relation tourmentée qui dure depuis des siècles entre l'Église et les autochtones. »<sup>186</sup> Parallèlement, Greer cite Christopher Vecsey, spécialiste en études autochtones, qui rappelle que lors de la crise d'Oka, « il y avait eu des rumeurs, à l'époque, voulant que le lieu de pèlerinage à Tekakwitha de Kahnawake soit détruit, en tant que symbole de la conquête spirituelle et de l'oppression »<sup>187</sup>. Cet exemple soulève comment ces positions sont inséparables de l'expérience de l'objet et du visuel. C'est dans cette perspective que ces récits et débats accompagnent implicitement ce mémoire.

Si l'on souhaite poursuivre les recherches sur l'iconographie de Kateri Tekakwitha dans une direction axée sur un projet politique identitaire, la question possible de l'impact de ces images sur le portrait actuel des relations entre l'État canadien, l'Église et les communautés autochtones prend forme. Pour l'instant, l'écriture de ce nouveau chapitre de l'histoire de l'art entreprend le défi de répondre aux enjeux qui se sont manifestés lors de cette recherche à partir de méthodologies qui tendent vers l'humanisation et l'agentivité du sujet représenté. Ainsi, les approches de Nelson et Phillips serviront pour aborder un renouvellement du discours par rapport au portrait de Chauchetière et la participation des femmes autochtones à l'élaboration des représentations de Kateri Tekakwitha.

L'essai « Performing the Native Woman » de Ruth B. Phillips fournit le cadre et les clés nécessaires pour entamer ce processus de réflexion au sujet des limites de la

---

<sup>186</sup> LAURENCE, Jean-Christophe, « Canonisation de Kateri Tekakwitha: une Sainte ambiguë », *La Presse*, 20 octobre 2012, En ligne. <<http://www.lapresse.ca/actualites/201210/20/01-4585375-canonisation-de-kateri-tekakwitha-une-sainte-ambiguous.php>>, Consulté le 24 août 2014.

<sup>187</sup> Greer, *op. cit.*, p. 297 cite VECSEY, Christopher, *The Paths of Kateri's kin*, Notre-Dame, Indiana, University of Notre-Dame, 1997, p. 107-108.

discipline. Celles-ci se cristallisent lorsque l'histoire de l'art dominante traite de la production artistique des femmes autochtones au début du 20<sup>e</sup> siècle, car, « it is impossible, however, to recover a sense of the Native Presence in early twentieth-century art history if we limit ourselves to the fine arts<sup>188</sup> ». À partir de l'exemple des carrières d'Esther Deer et de Molly Spotted Elk, deux artistes de performance autochtones, Phillips démontre que :

During the modernist century that lasted from the 1860s to the 1960s, performance, not graphic or plastic art, was the available space for Native artistic production, and further, that performance offered the most favourable site for Native negotiations of the dominant culture's images of Indians as pre-modern, degenerate, and vanishing. While commodity culture and new technologies of travel and reproduction tended toward the further hardening and broader diffusion of old stereotypes and new assimilationist dogmas about Indians, these same aspects of modernity also enhanced the mobility of the Native actor and therefore of his or her ability to intervene in racist discourses. In the early twentieth century, when visual fine arts were confined to static plastic and graphic forms, the added dimensions of performance - temporal, spatial, and vocal - offered better tools for Native intervention. The directness and immediacy of live performance confronted audiences with the fact of the Native performers' contemporaneity and bodily co-presence<sup>189</sup>.

À partir d'une approche « visual culture » respectant les expériences et le point de vue situé de ces artistes, Phillips entreprend le défi de reconstruire un portrait des carrières artistiques de Deer et Spotted Elk avec le peu de sources primaires disponibles. À cet effet, Sherry Farrell Racette rappelle que produire une simple biographie d'artiste, particulièrement pour une femme autochtone ayant vécu au début du 20<sup>e</sup> siècle, devient un exercice crucial :

Consider the most basic aspect of art historiography; the artist biography. For much of Canada's existence as a nation, Aboriginal people have lived as colonized and subjugated non-citizens under strict state control. Lacking the most basic civil rights, Aboriginal women resided in a segregated world, strategically set apart from other Canadians. Their lives

---

<sup>188</sup> Phillips, *op.cit.*, p. 29.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 27.



were strictly circumscribed and documented (or not) in very different ways. As Inuit musician Lucie Idlout shouts in her 2003 song *E5-770, My Mother's Name*: "You imposed your name number, E5-700, my mother's name...identities of thousands cattled 'E'". With such a radical erasure of individual identities, the difficulties of constructing the most basic biographical information on Aboriginal women artists can be significant<sup>190</sup>

Ces « scrapbooks and mementoes » servant à la reconstitution des récits de vie de ces femmes sont la manifestation, selon Phillips, d'une « strategy of role playing that allowed the dancer not only to manipulate contemporary tropes of Indianness but also to reframe them within a larger discourse of Primitivism<sup>191</sup> ». Cette manière d'interpréter fondée sur l'agentivité des artistes et la déstabilisation de stéréotypes<sup>192</sup>, permet aussi à l'auteure d'éviter de reproduire un piège commun chez les historiens de l'art :

It is common for writers to rather simplistically condemn early twentieth-century Native performers of Indianness as sell-outs expressive of complicity with the repressive structures of both sexist and colonialist domination. This judgement must be reconsidered in discussing the work of Native women performers and artists. [...] I have argued that performances by Native artists, were, similarly, intended as highly nuanced interventions in Primitivist discourses, rather than uncomplicated or even mercenary collaborations in the dominant culture's fictions of Indianness [...]<sup>193</sup>

Si pour Phillips il va de soi que Deer et Spotted Elk sont des artistes à part entière avec des pratiques artistiques subversives troublant les discours dominants, comment contourner ces pièges d'imposer un statut de victime complice d'un discours primitiviste ou modèle passif lorsqu'on aborde le rôle de Kateri, Jacobs et Montour ? L'analyse de signes d'agentivité de ces femmes est une manière de reconcevoir leur participation à l'élaboration de ces représentations. Les questions relatives à la

<sup>190</sup> Racette, *ibid.*, p. 286.

<sup>191</sup> Phillips, *op. cit.*, p. 38.

<sup>192</sup> Phillips à recours aux théories d'Homi K. Bhabha. Voir BHABHA, Homi K. *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994, 440 p.

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 43.

subjectivité et l'agentivité du modèle occupent une place importante dans la méthodologie féministe postcoloniale de Charmaine Nelson. Son intervention sur l'historiographie de *Portrait of a Haitian Woman* (*Portrait of a Negro Slave*) se poursuit avec une relecture de l'œuvre qui priorise l'agentivité de Marie-Thérèse Zémire à partir de l'analyse d'un élément iconographique en particulier :

I would like to discuss a more easily overlooked aspect of the portrait [...] the still life of the tray of fruits. I contend that these fruits were employed by Malépart de Beaucourt to signal the racialized sexualisation of the black female sitter and yet also, paradoxically and likely beyond his will, knowledge and control, may be a site of an expression of agency on the part of the anonymized black female sitter<sup>194</sup>.

À partir de recherches sur la vie des femmes noires esclaves à l'époque de la Nouvelle-France, Nelson démontre :

[...] that it was (Marie-Thérèse Zémire) who did the purchasing and very likely would have had an opportunity during the creation of the portrait to affect the end result of its presentation [...] an action that, if attributed to the black female sitter, may indicate her knowledge of the foreign fruits, her specific knowledge of the sugar apple as a symbol of black female slave resistance in a diaspora and her defiant attempt to register her unwillingness to be represented in a portrait by her master and represented in this way. This possibility would indicate her knowledge of the use of abortifacients and the endemic sexual exploitation of black women within slave societies<sup>195</sup>.

Cette nouvelle lecture de l'œuvre qui s'intéresse principalement à l'identité du sujet représenté permet non seulement de mieux connaître cette femme, qui dans l'historiographie traditionnelle n'était qu'une esclave anonyme, mais aussi d'en apprendre davantage sur l'héritage du savoir des femmes noires.

À partir des méthodologies de Phillips et Nelson dont le fondement repose sur cette notion d'agentivité, il est possible d'entamer une réflexion critique d'abord sur la participation de Cécile Jacobs et d'Evelyn Montour au sein de la production des

---

<sup>194</sup> Nelson, *op. cit.*, p. 77.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 85.

représentations de Kateri Tekakwitha, puis celle de la sainte elle-même lors de la création de son portrait par Chauchetière.

Afin de pouvoir explorer ces possibilités, il faut tout d'abord rassembler les informations biographiques au sujet de Cécile Jacobs et d'Evelyn Montour. L'exercice se limitera à une relecture des articles du bulletin *Kateri* qui révèlent surtout les détails entourant la création des œuvres.

Par rapport à sa petite sœur Cécile Jacobs, modèle de l'œuvre de Mary Mother Nealis, le jésuite mohawk Michel K. Jacobs raconte dans son article publié en 1977 le récit suivant :

Mère Nealis me pria de lui amener une de mes sœurs au couvent des religieuses du Sacré-Cœur de cet endroit. Elle voulait voir une jeune indienne de Caughnawaga, qui pût lui servir de modèle. Un bon jour je lui présente ma sœur Cécile et deux de ses compagnes. Elle examine ma sœur de près et de loin, de côté et de face. Je crois que ma sœur a donné à Mère Nealis une bonne idée de ce qu'était une jeune Indienne. *Après coup, Cécile me demanda pourquoi la religieuse l'avait regardée si attentivement*<sup>196</sup>.

Dans le contexte de cette recherche, l'information au sujet de Cécile Jacobs se résume à la description de cette brève interaction entre artiste et modèle, sujet et objet. Bien que courte, celle-ci devient riche en signification lorsque soumise à un examen critique inspirée des projets de Phillips et Nelson. Considérant que Jacobs poursuit le récit de l'œuvre de Nealis sans répondre au questionnement de sa petite sœur, est-ce que l'histoire de l'art peut fournir cette réponse, ou du moins un cadre pour y réfléchir ? Chose certaine, une relecture de ce passage centrée sur l'agentivité de Cécile Jacobs permettrait de déstabiliser son statut de modèle passif, exacerbé par le poids du regard de Nealis à la recherche d'une authentique « jeune Indienne ». Non seulement cette interaction se doit d'être historicisée au sein du contexte plus large de

---

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 28.

domination sexiste et colonialiste<sup>197</sup>, mais elle est symptomatique des formes de pouvoir que revêt le « Regard<sup>198</sup> » où, comme l'explique John Fiske, spécialiste d'images médiatiques, « the power to see while remaining unseen, the power to put others into discourse while remaining unspoken, is a particularly effective form of power<sup>199</sup> ». Une manière de reconfigurer ce rapport de pouvoir repose sur le « Pourquoi » de l'enfant. En questionnant le « Regard » de Nealis, Cécile Jacobs s'engage de manière critique par rapport à la situation. Elle devient visible en déstabilisant ces rapports entre sujet et objet, colons et colonisés, artiste et modèle.

Par rapport à Evelyn Montour, la réflexion sur sa participation à l'élaboration des représentations de la sainte débute du moins avec un statut d'actrice qui lui est accordé :

À Caughnawaga, où [Jeanne Bouvier] tourna presque tout son film, elle rencontra plusieurs personnes de la même race que la Vierge iroquoise. Elle trouva une « Kateri » idéale en Mlle Evelyn Montour. Pendant plusieurs semaines, la petite troupe d'acteurs improvisés travailla ferme. Evelyn joua admirablement le rôle de la jeune Agnère d'autrefois.<sup>200</sup>

Bien que le bulletin *Kateri* n'offre pas l'opportunité d'entendre sa « voix » telle qu'avec Cécile Jacobs, l'auteur anonyme présente un portrait biographique beaucoup plus riche, au-delà même des limites du tournage du film de Jeanne Bouvier. L'article s'efforce d'établir des liens entre la vie des deux femmes en prenant pour exemples les problèmes de santé de Montour lors de sa jeunesse et que : « après avoir joué le rôle de Kateri, Evelyn Montour, imita la vie de Kateri en l'adaptant à sa propre

<sup>197</sup> Voir FUSCO, Coco, « Who's Doin' The Twist? Notes on Cultural Appropriation », *English is Broken Here*, New Press, 1995, p. 65-77.

<sup>198</sup> Sur la notion de Regard ou « gaze », voir MULVEY, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Film Theory and Criticism*, Oxford, Oxford University Press, 1992, p. 833-844 et DAWKINS, Heather, « Paul Kane and the Eye of Power », *Vanguard*, vol. 15, n° 4, septembre 1986, En ligne. < <http://ccca.concordia.ca/c/writing/d/dawkins/daw001t.html> >, Consulté le 27 août 2014.

<sup>199</sup> FISKE, John, *Media Matters: race and gender in U.S. politics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, 217 p.

<sup>200</sup> ANONYME, « De la race de Kateri! », *Bulletin Kateri*, n° 18, été automne 1964, p. 18.



vocation d'épouse et de mère<sup>201</sup> ». En brouillant ces limites entre « art » et « vie », la revue provoque une « naturalisation » de son statut d'artiste à l'aide d'un discours s'articulant autour des notions de race et de sexe. Ainsi, s'il devient plus difficile de déterminer quand débute et quand se termine son travail d'artiste, comment cela influence-t-il son intégration à l'histoire de l'art ? Peut-on parler ici d'une performance au même titre que le travail de Spotted Elk et de Deer ? L'exemple d'Evelyn Montour confronte avant tout les limites de ce qu'est la performance et les photographies du film de Bouvier témoignent d'un travail artistique complexe et nuancé par la démonstration d'une gamme de poses, de mouvements et d'émotions. L'analyse de celles-ci sous la loupe de l'appropriation et de la subversion des représentations dominantes des femmes autochtones permettrait l'ouverture d'un dialogue avec la production artistique de Spotted Elk et de Deer.

De plus, tout comme Nelson le fait dans son analyse de la provenance des fruits dans le portrait de Beaucourt, alors qu'elle reformule le rôle du modèle dans le cadre de la réalisation du portrait, il serait aussi possible d'interpréter autrement les choix de costume dans le film de Bouvier. Étant donné que la réalisatrice se rend à Kahnawake pour tourner le film et qu'elle fait appel à la participation de femmes autochtones, il faut imaginer que Bouvier crée une équipe dynamique où le rôle de ces femmes dépasse celui d'actrices amatrices. Au lieu d'imposer une lecture de complicité primitiviste à la présence d'éléments qui reproduisent le stéréotype de la « princesse indienne », pourquoi ne pas explorer la possibilité que les éléments de costume soient une contribution de ces femmes ? D'où provient le châle que porte Montour tout au long du film ? Lui appartient-il ? Si oui, quelle signification porte-t-il au sein du jeu de Montour qui interprète une autre femme autochtone ?

Que se produit-il lorsque j'applique une relecture similaire des récits de Montour et Jacobs au récit de Kateri Tekakwitha, inspirée de l'approche de Phillips permettant de

---

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 18.

déstabiliser la relation traditionnelle entre Sujet/Objet, Artiste/Modèle et celle de Nelson qui priorise l'agentivité du modèle ?

La recension des écrits d'historien-nes de l'art du Québec au sujet de cette œuvre a démontré que ces derniers ont participé à la « canonisation » de Chauchetière au sein de la discipline à l'aide d'une approche biographique privilégiant l'artiste au profit de l'identité du modèle. Si l'examen critique révéla comment cette approche prenait part à l'invisibilisation des expériences des femmes autochtones dans le contexte de la conversion, il faut donc récupérer et renverser ce récit dominant produit sur la sainte. Le « mythe de la vision » est un aspect de ce récit qui, lorsque revisité de manière à prioriser l'agentivité de la sainte, a le potentiel de déstabiliser l'historiographie traditionnelle.

Bien que le portrait fût réalisé suite au décès de Kateri, j'applique tout de même l'étiquette de « modèle » à la sainte étant donné que le mythe sous-entend que Chauchetière ait reçu l'instruction de la représenter telle qu'elle se présenta à lui lors de son apparition. Citant les sources premières écrites par Cholenec et Chauchetière, Morisset (1960)<sup>202</sup>, Harper (1967)<sup>203</sup> et Gagnon (1975)<sup>204</sup> rapportent l'autorité d'une

---

<sup>202</sup> Morisset, 1960, *ibid.* p.15-16 : « Le jésuite Cholenec raconte, non sans naïveté, la curieuse histoire de cette peinture : « L'année suivante (de sa mort), Catherine se montra de nouveau au Père (Chauchetière), le corps tout resplendissant, et en même temps il se sentit averti intérieurement de distribuer au peuple son image peinte. » Chauchetière n'en fait rien. Deux ans après (1683), l'Iroquoise apparut de nouveau à l'artiste récalcitrant. « Il la vit comme un soleil à son midy, entourée d'une si grande lumière qu'il pouvait à peine en soutenir l'éclat, et il fut averti de la peindre tel qu'il la voyait... ».

<sup>203</sup> Harper, 1967, *ibid.*, p. 7: « Un compagnon du père Chauchetière raconte que celui-ci, ayant eu à deux reprises des visions de la jeune fille en prières, entendit une voix céleste lui ordonner de peindre ce qu'il venait de voir. »

<sup>204</sup> Gagnon, 1975, *ibid.*, cite « Livre Troisième », *Narration Annuelle...*, p. 68-70 : « Enfin la 3<sup>e</sup> Circonstance de cette apparition remarquable fut que l'année Suivante 1681 le 10 7bre et l'année 1682 le 21 avril, la même personne eût la même vision et dans les mêmes circonstances avec cette seule différence que dans la 1<sup>e</sup> apparition on lui fit voir Catherine comme un Soleil levant avec ces paroles qu'on lui fit entendre adhuc veni in diem; au lieu que dans les deux suivantes on la lui montra comme un soleil en son midi avec ces autres paroles, inspicie et fac secundum, Dieu donnant à entendre par là qu'il vouloit qu'on peignit des images de Catherine. A quoi on hésitoit depuis longtemps et qu'ayant été peintes ensuite ont merveilleusement contribué à la faire connoître puisqu'ayant été mises sur la

« voix céleste » ordonnant à Chauchetière de peindre cette vision. Par contre, la version de l'événement selon la *Positio*<sup>205</sup> de 1940, telle que rapportée par l'historien mohawk Darren Bonaparte, traduit un discours complètement différent :

I decided to take a second course that seemed to me an idea of Katharine herself, who, in a vision enlightened me to paint pictures for the instruction of the savages, and to use them for exhorting those whom she wanted to draw after her to heaven, and at the same time to write journals which could serve for my own use. [...] The fact that I was generally approved gave me courage to attempt a portrait of Katharine which was the one painting I wished to make, in order to accomplish what I had been so strongly inspired to do for my own consolation and that of others. I undertook it after her death, since there was no one but myself to do it. I painted some which many possess in the form of leaflets, but these were too small and not suitable to be seen at a distance, if exposed in a large place, and if they were placed in the lodges they would immediately become smoke-stained. I decided to work on that great picture that portrays the life and customs of Katharine and which at present is still in the church of the Sault for the instruction of the savages<sup>206</sup>.

L'exercice ici n'est pas d'imposer un procès à ces différentes versions, mais de stimuler un renouvellement des réflexions par rapport au récit dominant produit par les historiens de l'art du Québec sur ce portrait. À la lumière de cette version concurrente, je crois qu'il est nécessaire de se questionner sur l'évolution de ce moment du récit et son appropriation par l'histoire de l'art au moment d'aborder l'œuvre qui en résulte. Selon le discours de la *Positio*, le modèle de l'œuvre acquiert une certaine « voix » : non seulement la directive de créer l'œuvre est énoncée par la sainte elle-même, mais elle fait aussi preuve d'une compréhension du rôle et du pouvoir de l'image dans le processus de conversion des autochtones au Christianisme. Bien qu'il ne soit pas explicite si son portrait servait à cette fin, ce

---

tête des malades elles ont opéré des guérisons miraculeuses. » Nous conservons ici l'orthographe tel que transcrit par Gagnon.

<sup>206</sup> L'ÉGLISE CATHOLIQUE, *The Position of the Historical Section of the Sacred Congregation of Rites on the Introduction of the Cause for the Beatification and Canonization and on the Virtues of the Servant of God Katharine Tekakwitha, The Lily of the Mohawks*, New York, Fordham University Press, 1940, p. 115-116.

récit ouvre la voie à une interprétation de l'œuvre dont le point de départ serait la perspective de la sainte et son engagement dans la production de l'œuvre. Autrement dit, le portrait peut aussi se réfléchir, non plus nécessairement à partir du point de vue de l'artiste, mais celui du modèle ou de l'objet représenté. Bien que ce récit ne soit pas fondé sur la parole de la sainte, cela n'empêche pas qu'il soit possible d'aborder le portrait selon la perspective d'une femme autochtone convertie et sa conception des arts et du pouvoir de la représentation imagée. Pour ce faire, il est nécessaire d'élargir et de transformer la conception traditionnelle eurocentriste de la culture visuelle telle que le rappelle Phillips, si l'histoire de l'art souhaite s'interroger sur le rôle de ce portrait à partir d'un point de vue autochtone des arts. Ainsi, au-delà de se questionner sur la relation de Chauchetière et de l'imagerie missionnaire, les questions suivantes s'imposent désormais à la discipline : Comment Kateri Tekakwitha conceptualise le rôle de l'art et de l'image ? Quelle est sa relation avec l'imagerie missionnaire ?

\*\*\*

Une lecture croisée des pratiques de femmes artistes, autochtones et non-autochtones, et des représentations de Kateri Tekakwitha ouvre un horizon de possibilités par rapport au renouvellement des pratiques en histoire de l'art. Un exemple significatif émerge à l'intersection des recherches de Phillips évoquées pour ce mémoire, la couverture de livre réalisée par Simone Beaulac-Hudon et cette performance d'Esther Deer (fig. 73) :

In a photograph taken in 1921 Esther Deer holds a False Face mask next to her face. It is a provocative juxtaposition. Her own face appears as white and flapper-modern; the mask, in contrast, is an icon of the "tribal", an object by then clearly defined within Primitivist discourse as a powerfully expressive form, but also, in the specific case of False Face masks, as a grotesque. In this image Esther Deer plays herself as Native-woman-object-of-desire and opposes her own image to that of Native-as-object-of-fear; she inverts two colonialist tropes of the European and the Other [...] The restless alteration and rearrangement of the signs of



Indianness, of blackness, and of femininity, dislodges them from their accustomed textual locations and inscribes instead the modernist reality of the fragmented subject<sup>207</sup>.

Si le corpus présenté ici révèle qu'une quarantaine d'années plus tard, Simone Beaulac-Hudon opère une juxtaposition similaire entre son interprétation personnelle de la sainte et les masques False Face, est-il possible que cette dernière se soit inspirée de cette photographie de la performance de Deer ? Bien que ce mémoire ne puisse offrir de réponse à cette question, l'exemple soulève tout de même les relations de pouvoir qui sous-tendent la production des savoirs en histoire de l'art et la formation de hiérarchies entre artistes autochtones et nonautochtones, et historiennes de l'art. D'une part, ceci se traduit par la reconnaissance qu'environ une centaine d'années avant que je ne produise mon analyse de la couverture de Beaulac-Hudon à partir des recherches de Phillips, Esther Deer ait produit par son art un discours critique traitant d'enjeux similaires sur la représentation. Sans l'intervention de Phillips, l'opération intellectuelle de Deer n'aurait peut-être pas survécu au processus colonial et sexiste d'effacement des femmes autochtones du champ de l'histoire de l'art. Ainsi une manière de réactualiser sa performance, tout en reconnaissant sa participation à la production de savoir théorique au même titre qu'une historienne de l'art, pourrait prendre la forme d'une relecture de l'œuvre de Beaulac-Hudon à la lumière de la performance de Deer.

---

<sup>207</sup> Phillips, *op. cit.*, p. 38-39.

ANNEXE

FIGURES



Figure 1 Claude Chauchetière (attribué à), *Catherine Tekakouitha*, ~ 1681-1685, huile sur toile, 91,44 cm x 76,20 cm, ni signée ni datée, Musée de l'Église Catholique de Kahnawake, Québec





Figure 2 «Tapestries of new saints, from left, Kateri Tekakwitha, Maria del Carmen, Pedro Calungsod, Jacques Berthieu, Giovanni Battista Piamarta, Mother Marianne Cope, and Anna Shaeffer hang from St. Peter's Basilica at the Vatican as Pope Benedict XVI celebrates a canonization ceremony», *Montreal Gazette*, 21 octobre 2012, photographie de Alessandra Tarantino, AP, En ligne. <<http://www.montrealgazette.com/life/Photos+canonization+Kateri+Tekakwitha/7417948/story.html>>

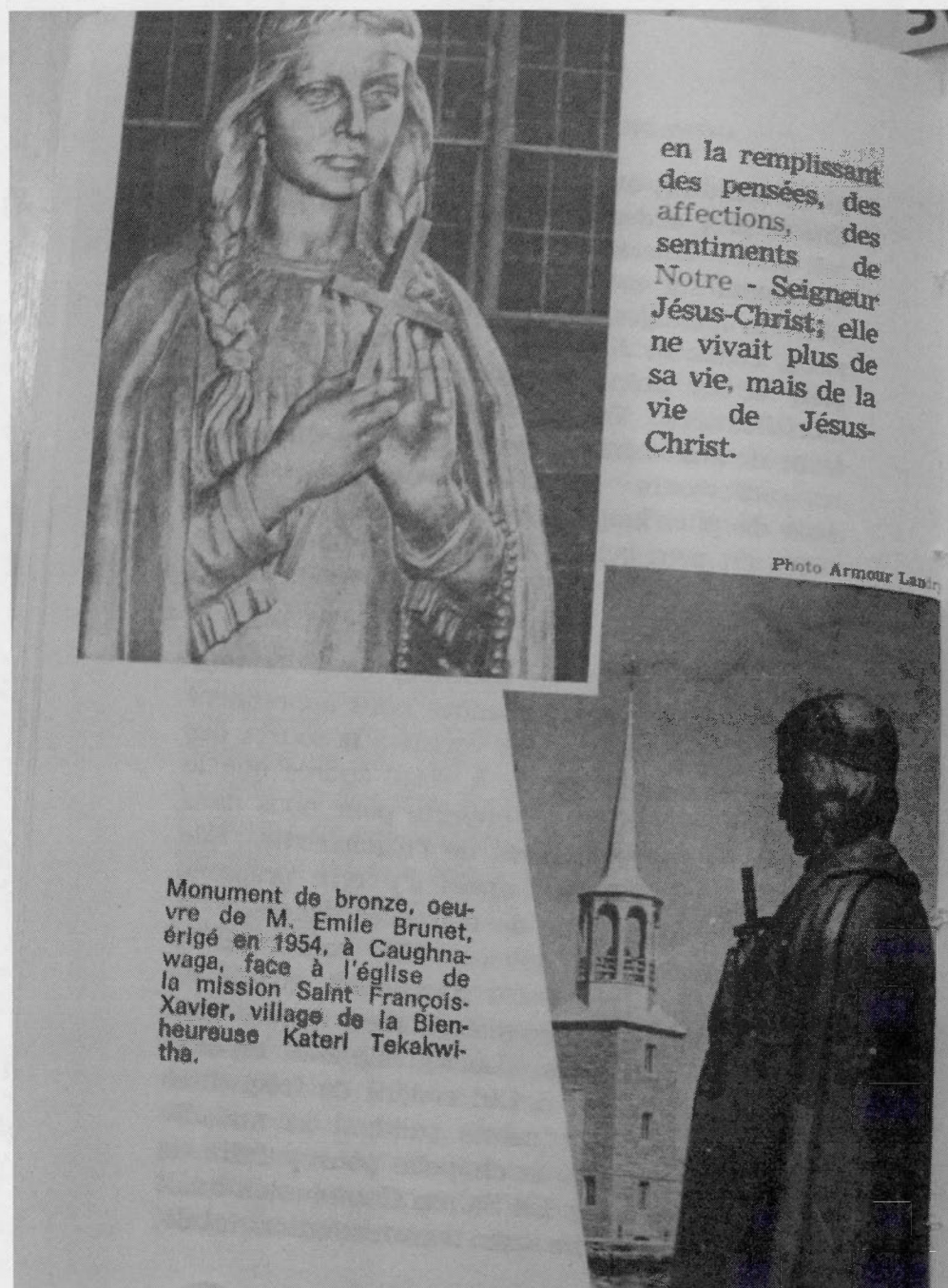


Figure 3 Émile Brunet, *Kateri Tekakwitha*, 1954, sculpture de bronze, Kahnawake, dans BURTIN, Nicolas-Victor, *Bienheureux Kateri Tekakwitha, vierge iroquoise 1656-1680*, Saint-Jovite, Magnificat, 1980, p. 60, photographie de Armour Landry, Bibliothèque et Archives nationales du Québec



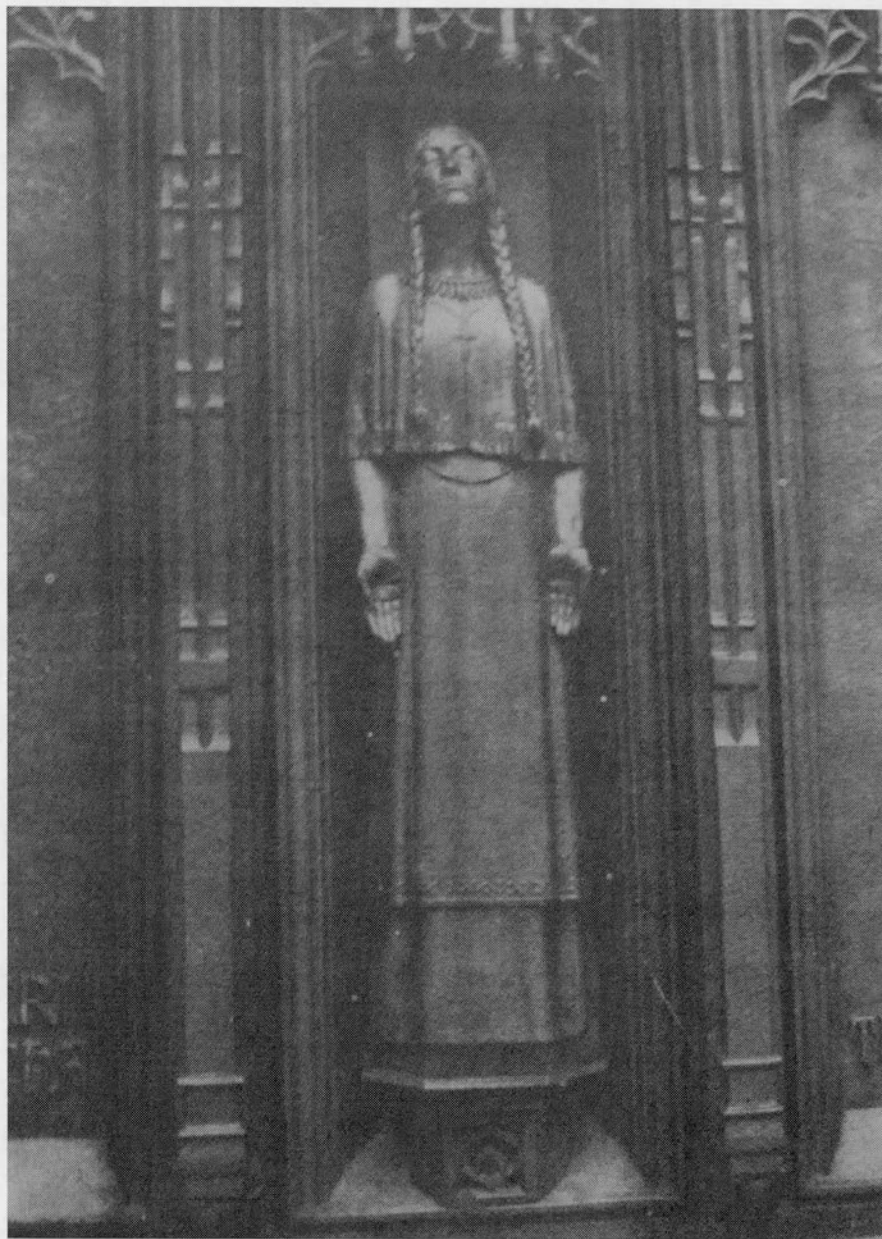


Figure 4 John Angel, *Kateri Tekakwitha*, 1949, sculpture de bronze, Cathédrale St-Patrick, New York, dans BURTIN, Nicolas-Victor, *Bienheureux Kateri Tekakwitha, vierge iroquoise 1656-1680*, Saint-Jovite, Magnificat, 1980, p.101, Bibliothèque et Archives nationales du Québec



Figure 5 François Malépart de Beaucourt, *Portrait of a Haitian woman (Portrait of a Negro Slave)*, 1786, huile sur toile, 69,1 cm x 55,6 cm, Musée McCord, Prêté au Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal, En ligne.

<<http://www.mccord-museum.qc.ca/en/collection/artifacts/M12067/?Lang=1&accessnumber=M12067>>





Figure 6 Provenance inconnue, gravure d'après *Catherine Tekakouitha* de Claude Chauchetière (attribué à), dans BURTIN, Nicolas-Victor, *Vie de Catherine Tekakwitha, vierge iroquoise*, Québec, Léger-Brousseau, 1984, p. 2, Bibliothèque et Archives nationales du Québec



Figure 7 Provenance inconnue, dans DEVINE, Edward James, *Kateri Tekakwitha: the Lily of the Mohawks 1656-1680*, Montréal, Canadian Messenger, 1916, p.4, Bibliothèque et Archives nationales du Québec





Figure 8 Provenance inconnue, dans BURTIN, Nicolas-Victor, *Bienheureux Kateri Tekakwitha, vierge iroquoise 1656-1680*, Saint-Jovite, Magnificat, 1980, p. 13, photographie du *Messager canadien du Sacré Cœur*, avril 1906, Bibliothèque et Archives nationales du Québec

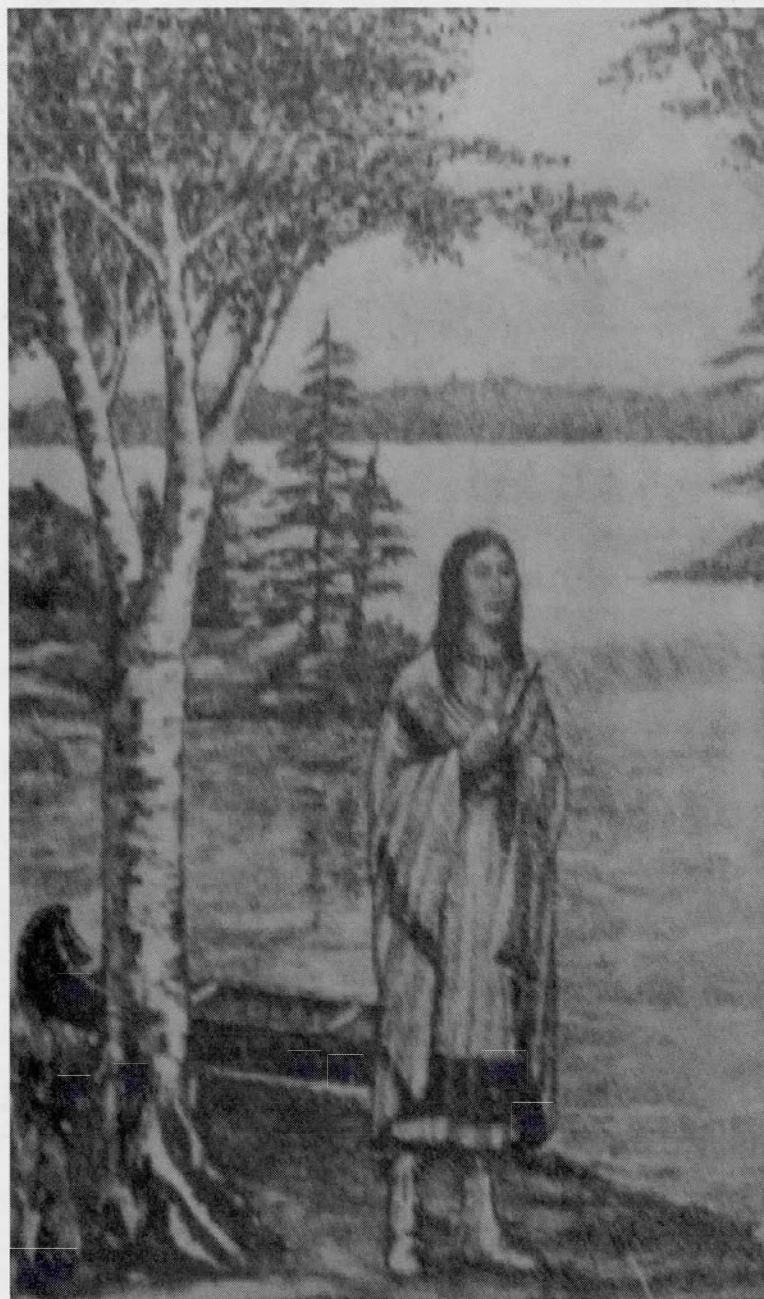


Figure 9 Provenance inconnue, dans BURTIN, Nicolas-Victor, *Bienheureux Kateri Tekakwitha, vierge iroquoise 1656-1680*, Saint-Jovite, Magnificat, 1980, p. 16, Bibliothèque et Archives nationales du Québec





Figure 10 Provenance inconnue, gravure, dans DEVINE, Edward James, *Kateri Tekakwitha: the Lily of the Mohawks 1656-1680*, Montréal, Canadian Messenger, 1916, p. 2, Bibliothèque et Archives nationales du Québec





Figure 11 Mary Mother Nealis, *Blessed Kateri Tekakwitha*, 1927, huile sur toile, 38,10 cm x 45,72 cm, Musée de l'Église Catholique de Kahnawake, Québec





Figure 12 Mary Mother Nealis, *Blessed Kateri Tekakwitha*, 1927, huile sur toile, 38,10 cm x 45,72 cm, Musée de l'Église Catholique de Kahnawake, Québec, dans LECOMPTE, Édouard, *Catherine Tekakwitha: le lis des bords de la Mohawk et du Saint-Laurent*, Montréal, Imprimerie du messager, 1927, p. 2, Bibliothèque et Archives nationales du Québec



Figure 13 Provenance inconnue, sculpture de plâtre, Laprairie, dans BURTIN, Nicolas-Victor, *Bienheureux Kateri Tekakwitha, vierge iroquoise 1656-1680*, Saint-Jovite, Magnificat, 1980, p. 68, photographie de Armour Landry, Bibliothèque et Archives nationales du Québec





Figure  
14

Provenance inconnue, bas-relief, dans BURTIN, Nicolas-Victor, *Bienheureux Kateri Tekakwitha, vierge iroquoise 1656-1680*, Saint-Jovite, Magnificat, 1980, p. 22, photographie de Armour Landry, Bibliothèque et Archives nationales du Québec





Figure 15 Provenance inconnue, bas-relief, dans BURTIN, Nicolas-Victor, *Bienheureux Kateri Tekakwitha, vierge iroquoise 1656-1680*, Saint-Jovite, Magnificat, 1980, p. 80, Bibliothèque et Archives nationales du Québec





Figure 16 *La bannière de Kateri et une fillette représentant la Bienheureuse lors du Congrès Eucharistique au Monastère des Apôtres, St-Jovite, Québec, 1973, photographie noir et blanc, dans BURTIN, Nicolas-Victor, *Bienheureux Kateri Tekakwitha, vierge iroquoise 1656-1680*, Saint-Jovite, Magnificat, 1980, p. 63, Bibliothèque et Archives nationales du Québec*



Figure 17 Carte postale d'après tableau de Mary Mother Nealis, Bibliothèque et Archives nationales du Québec





Figure 18 Carte postale d'après tableau de Mary Mother Nealis, Montréal, Ateliers des Sourds, Bibliothèque et Archives nationales du Québec

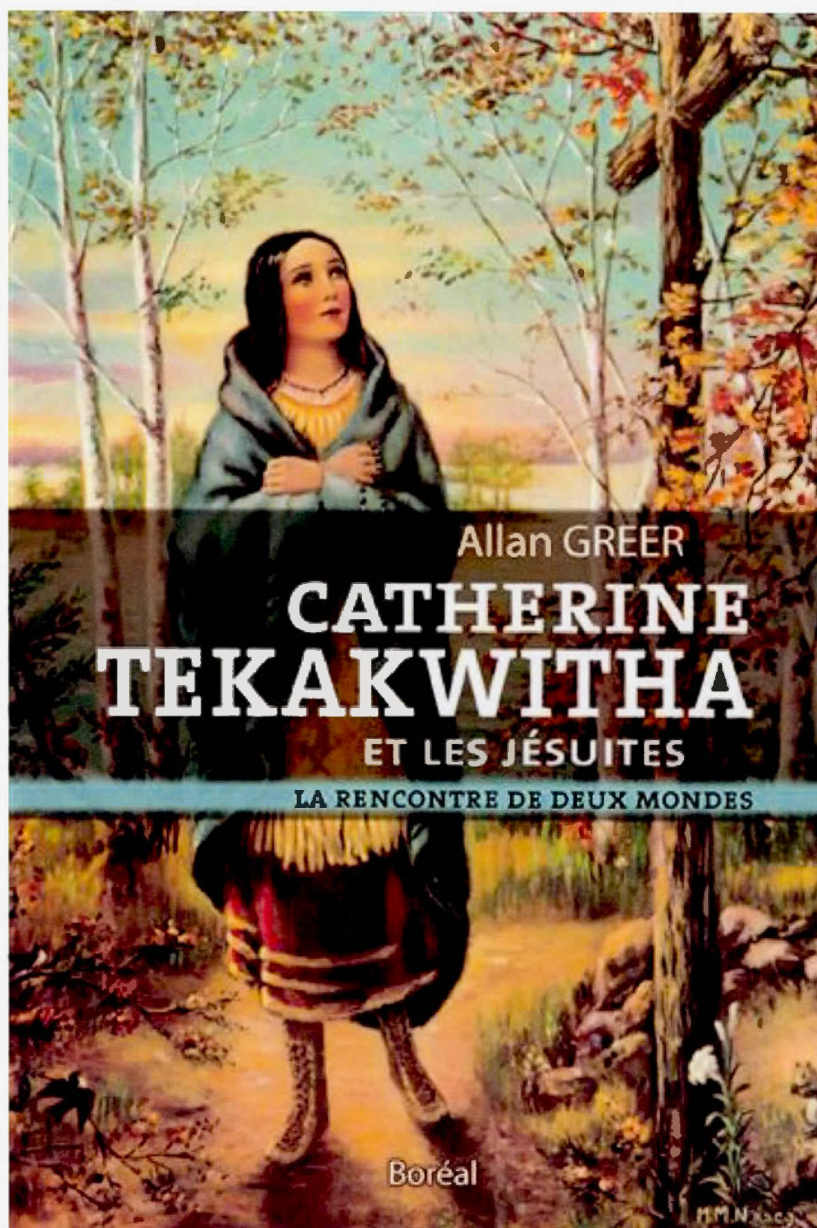


Figure 19 Mary Mother Nealis, *Blessed Kateri Tekakwitha*, 1927, huile sur toile, 38,10 cm x 45,72 cm, Musée de l'Église Catholique de Kahnawake, Québec, couverture de GREER, Allan, *Catherine Tekakwitha et les jésuites : la rencontre de deux mondes*, Montréal, Boréal, 2007



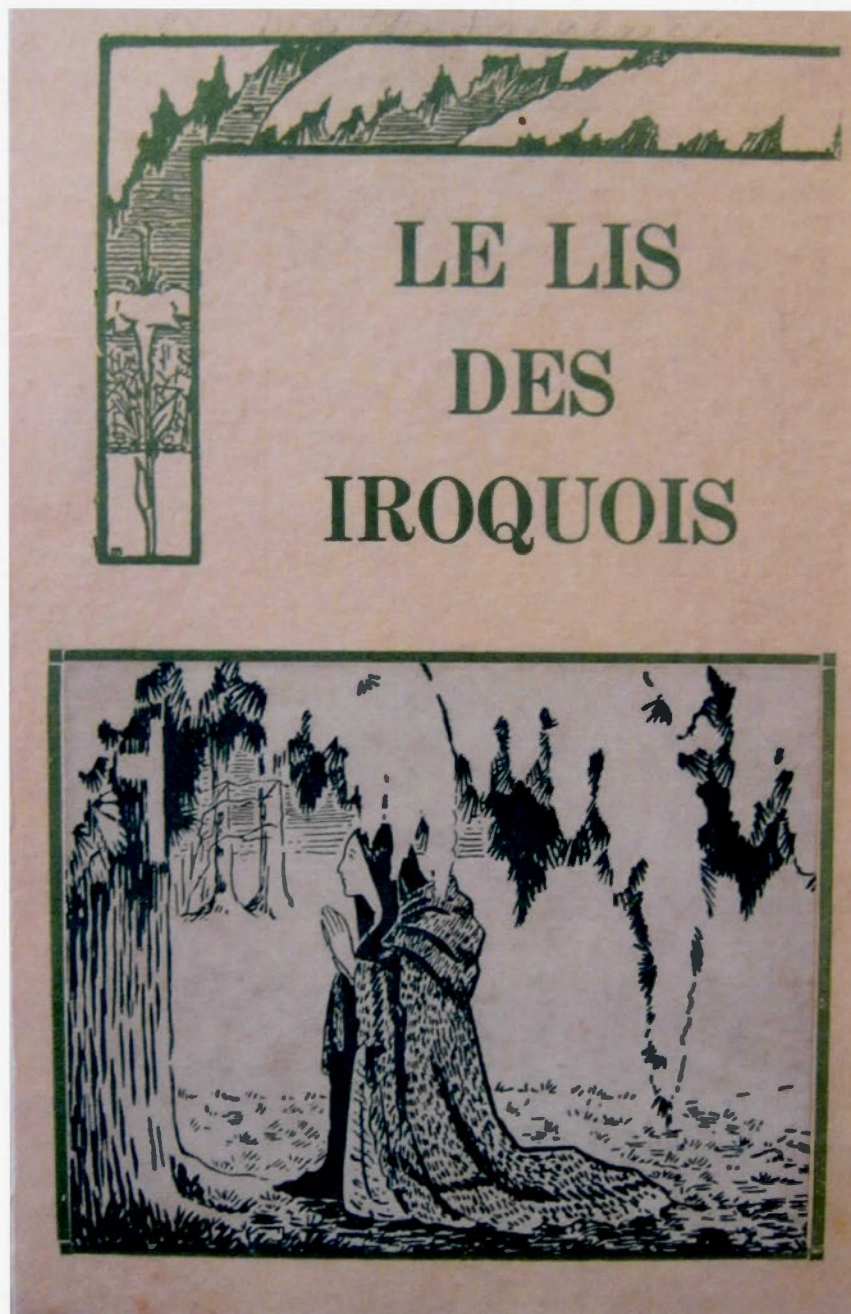
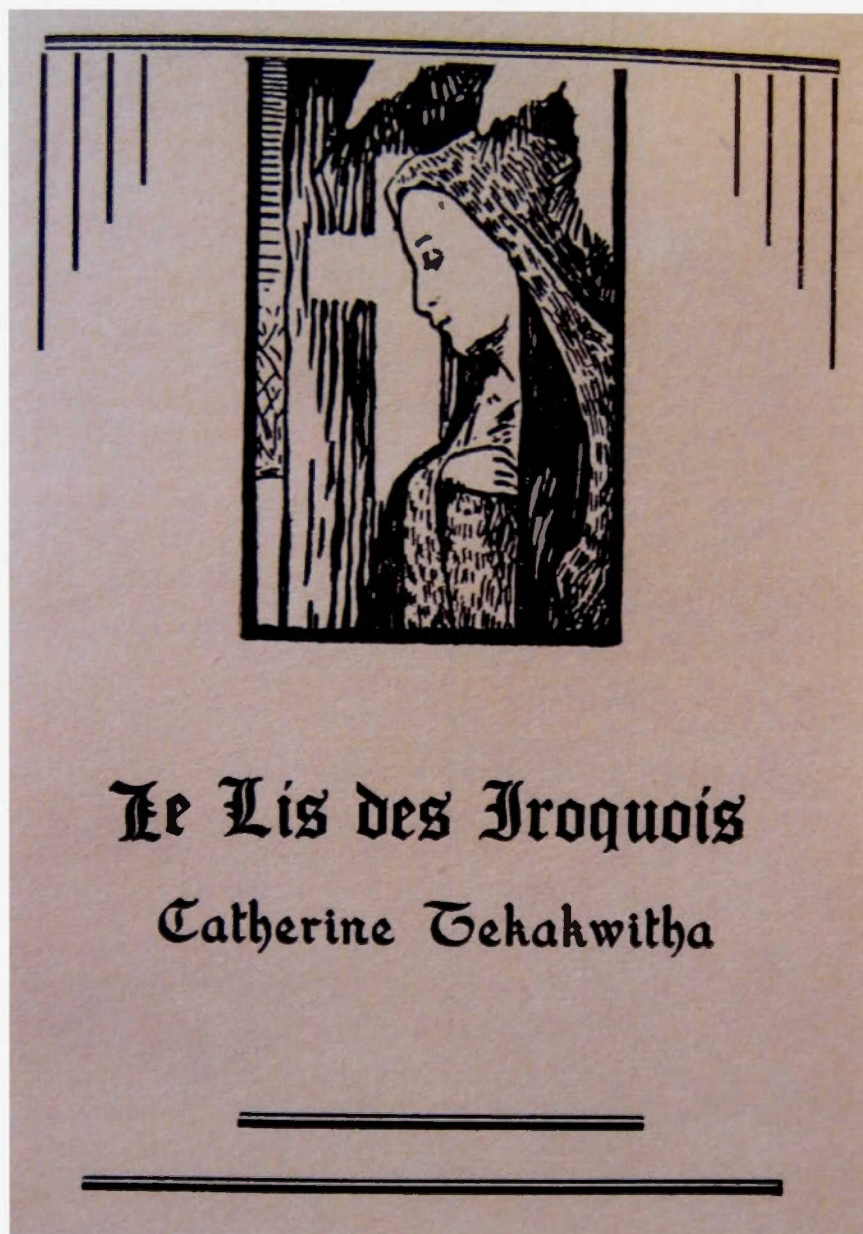


Figure  
20

Provenance inconnue, gravure, dans ANONYME, *Le lis des Iroquois* : Catherine Tekakwitha, Québec, Imprimerie franciscaine missionnaire, 1930, couverture, Bibliothèque et Archives nationales du Québec



**Le Lis des Iroquois**  
**Catherine Tekakwitha**

Figure  
21

Provenance inconnue, gravure, dans ANONYME, *Le lis des Iroquois : Catherine Tekakwitha*, Québec, Imprimerie franciscaine missionnaire, 1930, p. 5, Bibliothèque et Archives nationales du Québec





Figure 22 Provenance inconnue, gravure, dans ANONYME, *Le lis des Iroquois* : Catherine Tekakwitha, Québec, Imprimerie franciscaine missionnaire, 1930, p. 23, Bibliothèque et Archives nationales du Québec



Figure 23 Thomas de Bry, *A Werowan or Great Lord of Virginia*, 1590, gravure, d'après une illustration originale de John Smith, 1588, En ligne. <http://www.history.org/history/teaching/enewsletter/volume2/november03/iotm.cfm?showSite=mobile>





Figure 24 Provenance inconnue, gravure, dans ANONYME, *Le lis des Iroquois : Catherine Tekakwitha*, Québec, Imprimerie franciscaine missionnaire, 1930, p. 31, Bibliothèque et Archives nationales du Québec



Figure 25 Provenance inconnue, gravure, dans ANONYME, *Le lis des Iroquois : Catherine Tekakwitha*, Québec, Imprimerie franciscaine missionnaire, 1930, p. 52, Bibliothèque et Archives nationales du Québec





Figure 26 Provenance inconnue, gravure, dans ANONYME, *Le lis des Iroquois : Catherine Tekakwitha*, Québec, Imprimerie franciscaine missionnaire, 1930, p. 61, Bibliothèque et Archives nationales du Québec





Figure  
27

*Diorama du Musée historique canadien de Montréal mettant en scène une sculpture de cire de Kateri Tekakwitha, carte postale, Ottawa, Photogelatine Engraving, Bibliothèque et Archives nationales du Québec*



Figure 28 *Diorama du Musée historique canadien de Montréal mettant en scène une sculpture de cire de Kateri Tekakwitha, photographie noir et blanc, dans BURTIN, Nicolas-Victor, *Bienheureux Kateri Tekakwitha, vierge iroquoise 1656-1680*, Saint-Jovite, Magnificat, 1980, p. 97, Bibliothèque et Archives nationales du Québec*



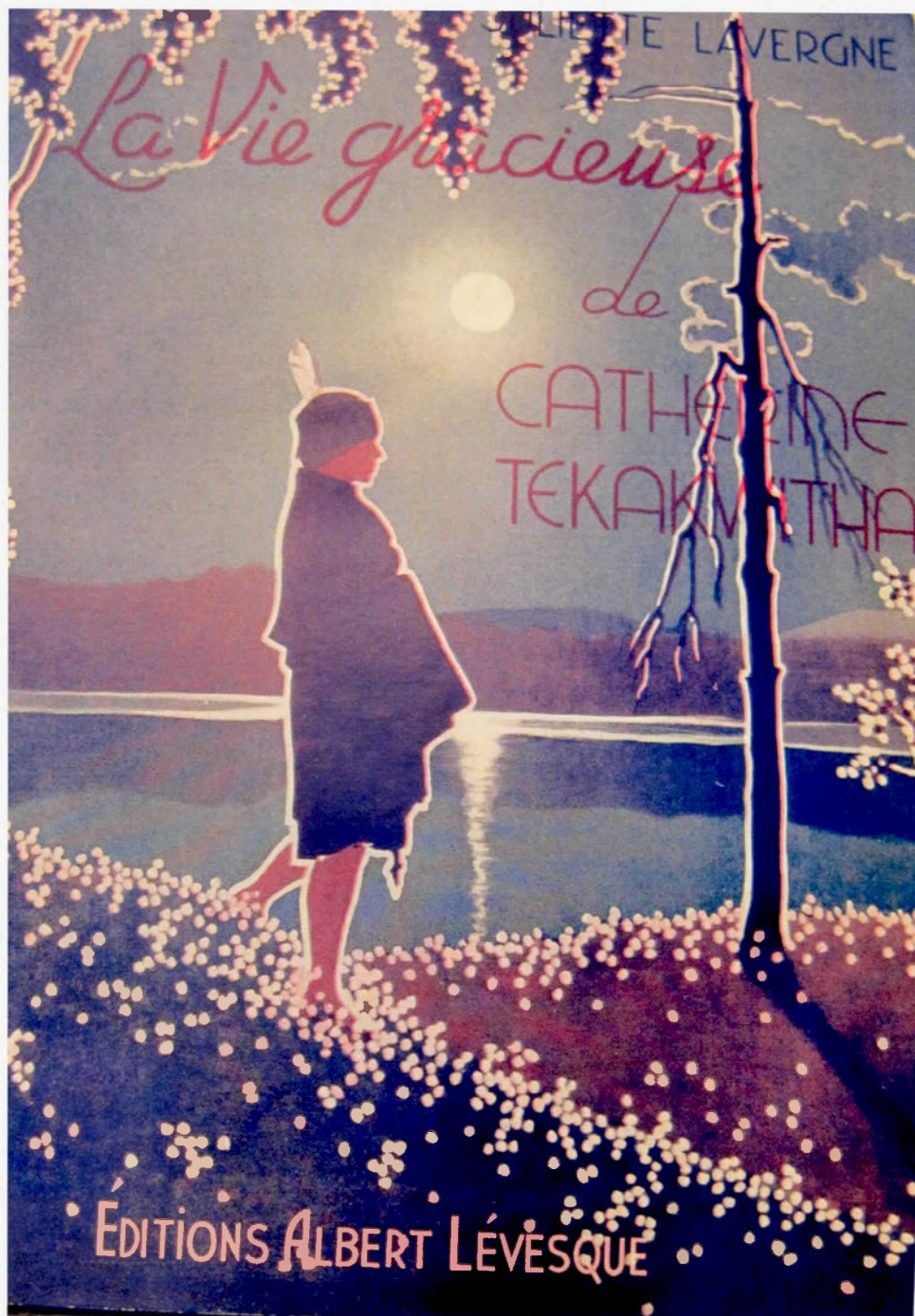


Figure 29 Yvan Jobin, linogravure, dans LAVERGNE, Juliette, *La Vie gracieuse de Catherine Tekakwitha*, Montréal, Albert Lévesque, 1935, couverture, Bibliothèque et Archives nationales du Québec





Figure 30 Jeanne Bouvier, photogramme, dans BOUVIER, Guilberte, *Kateri Tekakwitha : la plus belle fleur épanouie au bord du Saint-Laurent*, Montréal, *Le Messager canadien*, 1939, p. 37, Bibliothèque et Archives nationales du Québec



Figure 31 Jeanne Bouvier, photogramme, dans BOUVIER, Guilberte, *Kateri Tekakwitha : la plus belle fleur épanouie au bord du Saint-Laurent*, Montréal, Le Messager canadien, 1939, p. 114, Bibliothèque et Archives nationales du Québec





Figure 32     Jeanne Bouvier, photogramme, dans BOUVIER, Guilberte, *Kateri Tekakwitha : la plus belle fleur épanouie au bord du Saint-Laurent*, Montréal, Le Messager Canadien, 1939, p. 108, Bibliothèque et Archives nationales du Québec





Figure 33     Jeanne Bouvier, photogramme, dans BOUVIER, Guilberte, *Kateri Tekakwitha : la plus belle fleur épanouie au bord du Saint-Laurent*, Montréal, Le Messager Canadien, 1939, p. 72, Bibliothèque et Archives nationales du Québec



Figure 34 Jeanne Bouvier, photogramme, dans BOUVIER, Guilberte, *Kateri Tekakwitha : la plus belle fleur épanouie au bord du Saint-Laurent*, Montréal, Le Messager Canadien, 1939, p. 73, Bibliothèque et Archives nationales du Québec





Figure 35    Jeanne Bouvier, photogramme, dans BOUVIER, Guilberte, *Kateri Tekakwitha : la plus belle fleur épanouie au bord du Saint-Laurent*, Montréal, Le Messager Canadien, 1939, p. 27, Bibliothèque et Archives nationales du Québec





Figure 36    Jeanne Bouvier, photogramme, dans BOUVIER, Guilberte, *Kateri Tekakwitha : la plus belle fleur épanouie au bord du Saint-Laurent*, Montréal, Le Messager Canadien, 1939, p. 117, Bibliothèque et Archives nationales du Québec



Figure 37 Jeanne Bouvier, photogramme, dans BOUVIER, Guilberte, *Kateri Tekakwitha : la plus belle fleur épanouie au bord du Saint-Laurent*, Montréal, Le Messager Canadien, 1939, p. 45, Bibliothèque et Archives nationales du Québec





Figure 38 Jeanne Bouvier, photogramme, dans BOUVIER, Guilberte, *Kateri Tekakwitha : la plus belle fleur épanouie au bord du Saint-Laurent*, Montréal, Le Messager Canadien, 1939, p. 36, Bibliothèque et Archives nationales du Québec





Figure 39    Jeanne Bouvier, photogramme, dans BOUVIER, Guilberte, *Kateri Tekakwitha : la plus belle fleur épanouie au bord du Saint-Laurent*, Montréal, Le Messager Canadien, 1939, p. 15, Bibliothèque et Archives nationales du Québec



Figure 40     Jeanne Bouvier, photogramme, dans BOUVIER, Guilberte, *Kateri Tekakwitha : la plus belle fleur épanouie au bord du Saint-Laurent*, Montréal, Le Messenger Canadien, 1939, p. 17, Bibliothèque et Archives nationales du Québec





Figure 41 Louis Archambault, dans RACINE, Paul, *Neuvaine à Kateri Tekakwitha*, Montréal, Le Messager Canadien, 1939, p. 4, Bibliothèque et Archives nationales du Québec





Figure 42 Provenance inconnue, dans RACINE, Paul, *Neuvaine à Kateri Tekakwitha*, Montréal, Le Messager canadien, 1939, p. 8, Bibliothèque et Archives nationales du Québec



Figure 43 Provenance inconnue, dans PIERRON, Jean, *Au temps de Kateri*, Montréal, La ligue missionnaire des étudiants, 1941, couverture, Bibliothèque et Archives nationales du Québec





Figure 44 Provenance inconnue, dans PIERRON, Jean, *Au temps de Kateri*, Montréal, La ligue missionnaire des étudiants, 1941, p. 10, Bibliothèque et Archives nationales du Québec





Figure 45 Claude Langlois, dessin sur papier, dans PIERRON, Jean, *Au temps de Kateri*, Montréal, La ligue missionnaire des étudiants, 1941, p. 14, Bibliothèque et Archives nationales du Québec

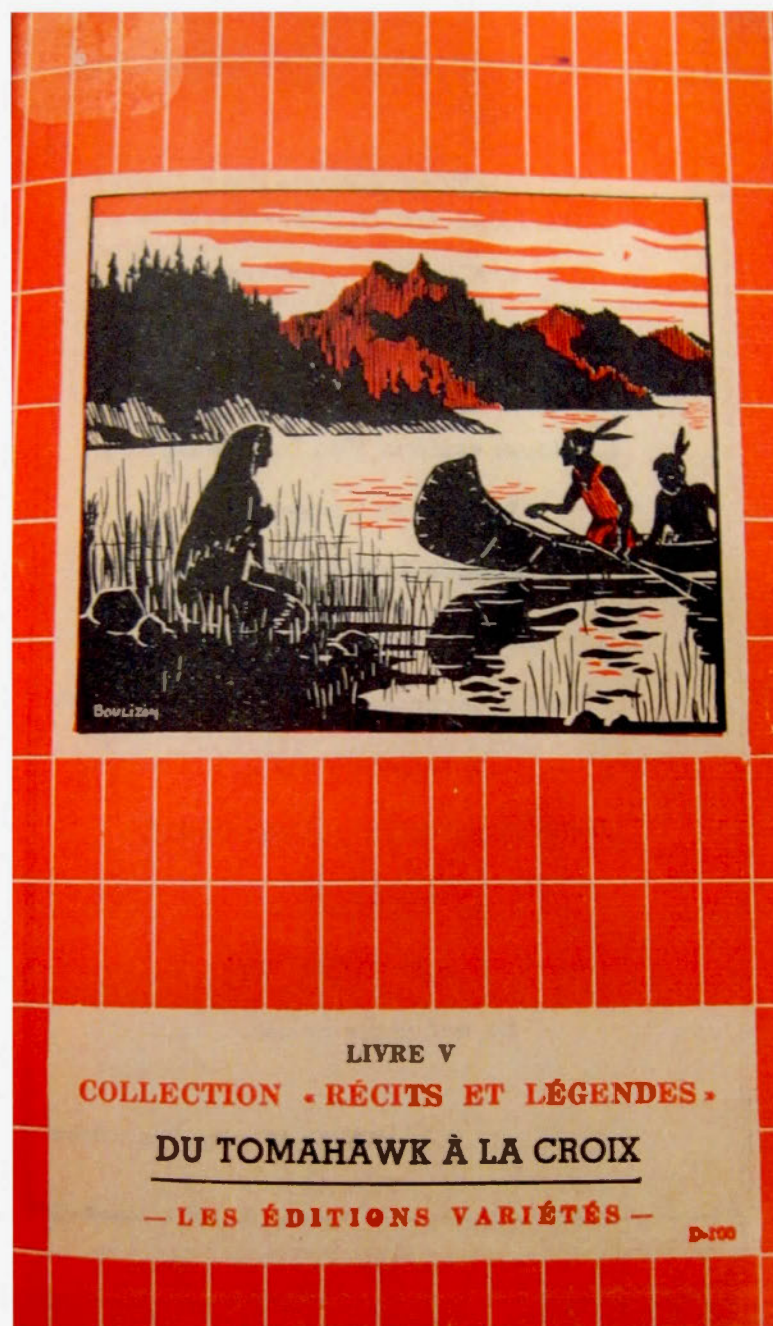


Figure 46 Guy Boulizon, encre sur papier, dans BOULIZON, Guy, *Du tomahawk à la croix*, Montréal, Variétés, 1943, couverture, Bibliothèque et Archives nationales du Québec





Figure 47 Guy Boulizon, *Catherine pensait souvent à ce Jésus qui rend les cœurs si bons et les visages si lumineux*, encre sur papier, dans BOULIZON, Guy, *Du tomahawk à la croix*, Montréal, Variétés, 1943, p. 11, Bibliothèque et Archives nationales du Québec





Figure  
48

Guy Boulizon, *Pendant qu'autours des feux les agniers se livraient aux palabres et aux danses magiques, Katheri, seule dans sa cabane, priait*, encre sur papier, dans BOULIZON, Guy, *Du tomahawk à la croix*, Montréal, Variétés, 1943, p. 17, Bibliothèque et Archives nationales du Québec



Figure 49 Guy Boulizon, *Les fuyards remontèrent le Saint-Laurent et longèrent la colline de Ville-Marie*, encre sur papier, dans BOULIZON, Guy, *Du tomahawk à la croix*, Montréal, Variétés, 1943, p. 19, Bibliothèque et Archives nationales du Québec





Figure 50 Jean-Jacques Spénard, sculpture de céramique, dans *Le Scalpeur : revue diminutive et pieuse au service de la Vierge iroquoise Catherine Tekakwitha*, Montréal, Le Brigand, septembre 1945, Bibliothèque et Archives nationales du Québec





Figure 51 Provenance inconnue, photographie et dessin, dans *Le Scalpeur : revue diminutive et pieuse au service de la Vierge iroquoise Catherine Tekakwitha*, Montréal, Le Brigand, septembre 1945, couverture, Bibliothèque et Archives nationales du Québec



Figure 52 Provenance inconnue, dans Marguerite Bourgeois : Catherine Tekakwitha, Jeanne Mance, Mère d'Youville : histoires tirées de « Hérauts », Montréal, Fides, 1950, p. 21, Bibliothèque et Archives nationales du Québec





Figure 53 Provenance inconnue, dans Marguerite Bourgeois : *Catherine Tekakwitha, Jeanne Mance, Mère d'Youville : histoires tirées de « Hérauts »*, Montréal, Fides, 1950, p. 21, Bibliothèque et Archives nationales du Québec





Figure 54 Provenance inconnue, dans Marguerite Bourgeois : *Catherine Tekakwitha, Jeanne Mance, Mère d'Youville : histoires tirées de « Hérauts »*, Montréal, Fides, 1950, p. 21, Bibliothèque et Archives nationales du Québec



Figure 55 Provenance inconnue, dans Marguerite Bourgeois : Catherine Tekakwitha, Jeanne Mance, Mère d'Youville : histoires tirées de « Hérauts », Montréal, Fides, 1950, p. 22, Bibliothèque et Archives nationales du Québec





Figure 56 Provenance inconnue, dans *Marguerite Bourgeois : Catherine Tekakwitha, Jeanne Mance, Mère d'Youville : histoires tirées de « Hérauts »*, Montréal, Fides, 1950, p. 23, Bibliothèque et Archives nationales du Québec





Figure 57 Provenance inconnue, dans *Marguerite Bourgeois : Catherine Tekakwitha, Jeanne Mance, Mère d'Youville : histoires tirées de « Hérauts »*, Montréal, Fides, 1950, p. 23, Bibliothèque et Archives nationales du Québec



Figure 58 Émile Brunet, *Kateri Tekakwitha*, 1954, sculpture de bronze, Kahnawake, dans BURTIN, Nicolas-Victor, *Bienheureux Kateri Tekakwitha, vierge iroquoise 1656-1680*, Saint-Jovite, Magnificat, 1980, p. 60, photographie de Armour Landry, Bibliothèque et Archives nationales du Québec



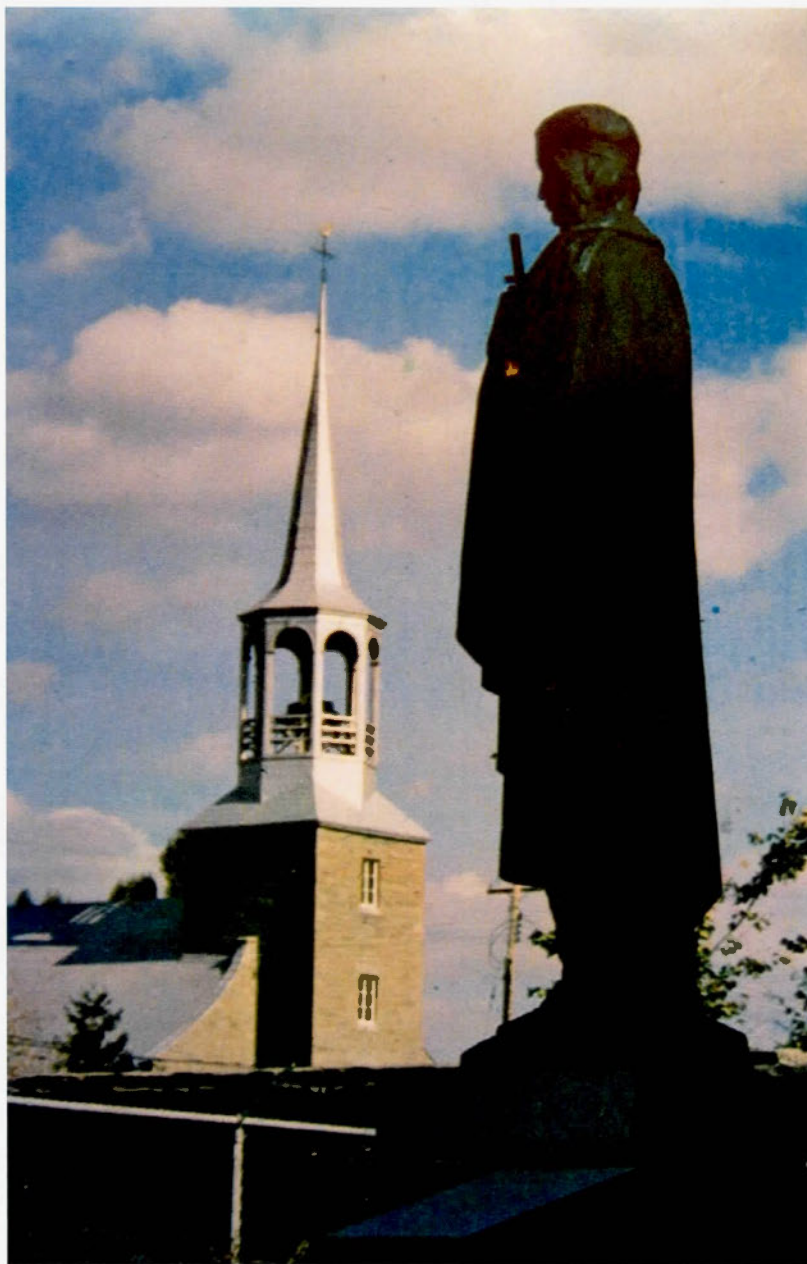


Figure 59 Armour Landry, photographie de Émile Brunet, *Kateri Tekakwitha*, 1954, sculpture de bronze, Kahnawake, carte postale, Montréal, Ateliers des Sourds, Bibliothèque et Archives nationales du Québec





Figure 60 Émile Brunet, *Kateri Tekakwitha*, 1948, sculpture de pierre, basilique Sainte-Anne-de-Beaupré, Québec. En ligne, [http://fr.wikipedia.org/wiki/Kateri\\_Tekakwitha#mediaviewer/Fichier:Sainte-Anne-de-Beaupre\\_-\\_Basilique\\_ext\\_02.jpg](http://fr.wikipedia.org/wiki/Kateri_Tekakwitha#mediaviewer/Fichier:Sainte-Anne-de-Beaupre_-_Basilique_ext_02.jpg)



Figure 61 Guy Boulizon, dans BOULIZON, Guy, *La Croix chez les Indiens*, Montréal, Beauchemin, 1958, couverture, Bibliothèque et Archives nationales du Québec





Figure 62 Guy Boulizon, *Katheri se mêlait volontiers aux palabres du village*, encre sur papier, dans BOULIZON, Guy, *La Croix chez les Indiens*, Montréal, Beauchemin, 1958, p. 23, Bibliothèque et Archives nationales du Québec





Figure 63 Guy Boulizon, *Dans le canot léger, au milieu des rapides, Katheri n'avait pas peur : elle allait vers la Lumière*, encre sur papier, dans BOULIZON, Guy, *La Croix chez les Indiens*, Montréal, Beauchemin, 1958, p. 89, Bibliothèque et Archives nationales du Québec



Figure 64 Guy Boulizon, encre sur papier, dans BOULIZON, Guy, *La Croix chez les Indiens*, Montréal, Beauchemin, 1958, p. 19, Bibliothèque et Archives nationales du Québec





Figure 65 Guy Boulizon, *Souvent, l'après-midi, Kateri s'asseyait au bord du fleuve et racontait aux enfants de la mission, de merveilleuses histoires*, encre sur papier, dans BOULIZON, Guy, *La Croix chez les Indiens*, Montréal, Beauchemin, 1958, p. 111, Bibliothèque et Archives nationales du Québec





Figure 66 Simone Hudon-Beaulac, gravure, dans BROWN, Evelyn, *Kateri Tekakwitha, vierge mohawk*, Québec, Pélican, 1960, couverture, Bibliothèque et Archives nationales du Québec



Figure 67 Simone Hudon-Beaulac, gravure, dans BROWN, Evelyn, *Kateri Tekakwitha, vierge mohawk*, Québec, Pélican, 1960, p. 66, Bibliothèque et Archives nationales du Québec





Figure 68 Simone Hudon-Beaulac, gravure, dans BROWN, Evelyn, *Kateri Tekakwitha, vierge mohawk*, Québec, Pélican, 1960, p. 112, Bibliothèque et Archives nationales du Québec





Figure 69 Simone Hudon-Beaulac, gravure, dans BROWN, Evelyn, *Kateri Tekakwitha, vierge mohawk*, Québec, Pélican, 1960, p. 130, Bibliothèque et Archives nationales du Québec



Figure 70 Simone Hudon-Beaulac, gravure, dans BROWN, Evelyn, *Kateri Tekakwitha, vierge mohawk*, Québec, Pélican, 1960, p. 148, Bibliothèque et Archives nationales du Québec





Figure 71 Simone Hudon-Beaulac, gravure, dans BROWN, Evelyn, *Kateri Tekakwitha, vierge mohawk*, Québec, Pélican, 1960, p. 184, Bibliothèque et Archives nationales du Québec





Figure 72 Simone Hudon-Beaulac, gravure, dans BROWN, Evelyn, *Kateri Tekakwitha, vierge mohawk*, Québec, Pélican, 1960, p. 202, Bibliothèque et Archives nationales du Québec



Figure  
73

Martin Loft, *Publicity photo of Princess White Deer holding an Iroquois False Face Mask*, 1921, graciously de Sylvia Trudeau, dans PHILLIPS, Ruth B., « Performing the Native Woman: Primitivism and Mimicry in Early Twentieth-Century Visual Culture », dans JESSUP, Lynda (dir.), *Antimodernism and Artistic Experience: Policing the Boundaries of Modernity*, Toronto, University of Toronto Press, 2001



## BIBLIOGRAPHIE

ACOOSE, Janice, *Iskwewak--kah'ki yaw ni wahkomakanak: Neither Indian Princesses Nor Easy Squaws*, Toronto, Women's Press, 1995.

ANDERSON, Karen, « Commodity Exchange and Subordination: Montagnais-Naskapi and Huron Women, 1600-1650 », dans *The First Ones: Readings in Indian/Native Studies*, MILLER, David *et al.* (dir.), Piapot, Saskatchewan Indian Federated College, 1992, p. 48-62.

ANONYME, « Ancien musée historique canadien » dans *Montréal en quartiers : Quartier - ses bâtiments*, En ligne.  
<[http://www.memorablemontreal.com/print/batiments\\_menu.php?quartier=6&batiment=212&section=Array&menu=histoire](http://www.memorablemontreal.com/print/batiments_menu.php?quartier=6&batiment=212&section=Array&menu=histoire)>, Consulté le 24 août 2014.

ANONYME, « Atelier Jean-Jacques Spénard » dans *Tous sur les antiquités au Québec Collectionneurs, antiquaires et amateurs*, 2007, En ligne.  
<<http://www.antiquepromotion.com/EncyclopedieAntiquitesQuebec/index.php?page=Atelier%C2%A0Jean-Jacques+Sp%C3%A9nard#.U-kRhfl5OSo>>, Consulté le 27 août 2014.

ANONYME, « De la race de Kateri! », *Bulletin Kateri*, n° 18, été automne 1964, p. 18-20. En ligne. < <http://katericenter.com/french/F018.pdf> >, Consulté le 5 août 2014.

ANONYME, « Kateri Tekakwitha », *La Presse*, 29 avril 1939, En ligne.  
< <http://katericenter.com/archives/124.pdf> >, Consulté le 24 août 2014.

ANONYME, « Vers la béatification », *Bulletin Kateri*, n° 97, 1984, p. 24-33, En ligne. < <http://katericenter.com/french/F097.pdf> >, Consulté le 24 août 2014.

ANONYME, *Le lis des Iroquois : Catherine Tekakwitha*, Québec, Imprimerie franciscaine missionnaire, 1930.

ANONYME, *Le Scalpeur : revue diminutive et pieuse au service de la Vierge iroquoise Catherine Tekakwitha*, Montréal, Le Brigand, septembre 1945.

ANONYME, *Marguerite Bourgeois : Catherine Tekakwitha, Jeanne Mance, Mère d'Youville : histoires tirées de « Hérauts »*, Montréal, Fides, 1950.



BANNERJI, Himani, *The Dark Side of the Nation : Essays on Multiculturalism, Nationalism and Gender*, Toronto, Canadian Scholars' Press, 2000.

BARBEAU, Marius, *Trésor des anciens jésuites*, Ottawa, Musée National du Canada, Collections anthropologie, n° 43.

BÉCHARD, Henri, « Les présentations », Bulletin *Kateri*, n° 1, 1957-1958, p. 4. En ligne. <<http://katericenter.com/french/F001.pdf>>, Consulté le 5 août 2014.

BERTHOLD, Étienne et Nathalie MIGLIOLI (dir.), *Patrimoine et histoire de l'art au Québec : enjeux et perspectives*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, « Chaire Fernand-Dumont sur la culture », 2011.

BHABHA, Homi K., *Les lieux de la culture : une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007.

BIBLIOTHÈQUE ET ARCHIVES NATIONALES DU QUÉBEC « Mission », dans *Bibliothèque et archives nationales du Québec*, En ligne. <[http://www.banq.qc.ca/a\\_propos\\_banq/mission\\_lois\\_reglements/mission/](http://www.banq.qc.ca/a_propos_banq/mission_lois_reglements/mission/)>, Consulté le 5 août 2014.

BLOOM, Lisa (dir.), *With Other Eyes : Looking at Race and Gender in Visual Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999.

NELSON, Charmaine, *Representing the Black female Subject in Western Art*, New York, Routledge, 2010.

BONAPARTE, Darren, *A lily among thorns : the Mohawk repatriation of Kateri, Ahkwesáhsne Mohawk Territory*, Wampum Chronicles, 2009.

BOUFLET, Joachim, *Padre Pio : des foudres du Saint-Office à la splendeur de la vérité*, Paris, Presses de la Renaissance, 2002.

BOULIZON, Guy, *Du tomahawk à la croix*, Les éditions Variétés, 1943.

BOULIZON, Guy, *La Croix chez les Indiens*, Montréal, Les Éditions Beauchemin, 1958.

BOULIZON, Guy, *Livres roses et séries noires*, Montréal, Beauchemin, 1957.

BOURASSA, Paul et Julie LECLERC, *Trajectoires - La céramique du Québec des années 1930 à nos jours*, Québec, Musée du Québec, 1999.

BOUVIER, Guilberte, *Kateri Tekakwitha : la plus belle fleur épanouie au bord du Saint-Laurent*, Montréal, Le Messager canadien, 1939.

BROWN, Evelyn, *Kateri Tekakwitha, vierge mohawk*, Québec, Pélican, 1960.

BURGESS, Marilyn et Gail Guthrie VALASKAKIS, *Princesses indiennes et cow-girls stéréotypes de la frontière*, Montréal, Oboro, 1995, 83 p.

BURTIN, Nicolas-Victor, *Bienheureux Kateri Tekakwitha, vierge iroquoise 1656-1680*, Saint-Jovite, Magnificat, 1980.

CARTER, Sarah « First Nations Women of Prairie Canada in the Early Reserve Years, the 1870s to the 1920s : A Preliminary Inquiry », dans MILLER, Christine et Patricia CHURCHRYK (dir.) *Women of First Nations: Power, Wisdom, and Strength*, Winnipeg, The University of Manitoba Press, 1996, p. 51-76.

CARTER, Sarah, « The Missionaries' Indian : The Publications of John McDougall, John McLean and Egerton Ryerson Young », *Prairie Forum*, vol. 9, n° 1, 1984, p. 27-44.

CHARCE, Chloé, *Entre-deux mondes : métissage, identité et histoire sur les traces de Sonia Robertson, Sylvie Paré et Rebecca Belmore, ou, Les parcours artistiques de trois femmes artistes autochtones, entre la mémoire et l'audace*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2008.

CHAUCHETIÈRE, Claude, *La Vie de la b. Catherine Tegakouïta, dite à présent la sainte sauvagesse*, Manate, New York, Presse Cramoisy de Jean-Marie Shea, 1887.

CHAUCHETIÈRE, Claude, *Narration de la mission du Sault depuis sa fondation jusqu'en 1686*, Bordeaux, Archives départementales de la Gironde, 1984.

CHERRY, Deborah, *Beyond the Frame: Feminism and Visual Culture, Britain 1850 - 1900*, New York, Routledge, 2000.

CHOLENEC, Pierre, *Catherine Tegahkouita, la sainte sauvagesse*, Beauceville, la Cie de publication de l'Éclaireur, 1914.

CLAIR, Muriel, *Du décor rêvé au croyant aimé : une histoire des décors des chapelles de mission jésuite en Nouvelle-France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2008.

COGNÉ, Daniel, Richard DUBÉ et Paul TRÉPANIER, *Céramique de Beauce*, Sainte-Foy, Les éditions GID, 2004, 252 p.

CROSBY, Marcia, « Construction of the imaginary Indian », dans *Vancouver Anthology : The Institutionalized Politics of Art*, Vancouver, Talon Books, 1991, p. 219-222.

CUMMINGS, Kathleen, « American Saints: Gender and the Re-Imaging of U.S. Catholicism in the Early Twentieth Century », *Religion and American Culture : A Journal of Interpretation*, vol. 22, n° 2, été 2012, p. 203-223.

DANAUX, Stéphanie, « Henri Beaulac et l'essor de la gravure sur linoléum », *L'iconographie d'une littérature Évolution et singularités du livre illustré francophone au Québec 1840-1940*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2013, p. 32-43.

DANAUX, Stéphanie, « Henri Beaulac et la modernisation de l'illustration pour la jeunesse au Québec », *Jeunesse: Young People, Texts, Cultures*, vol. 3, n° 2, hiver 2011, p. 46-65.

DAWKINS, Heather, « Paul Kane and the Eye of Power », *Vanguard*, vol. 15, n° 4, septembre 1986, En ligne.  
< <http://ccca.concordia.ca/c/writing/d/dawkins/daw001t.html> >, Consulté le 27 août 2014.

DENAULT, Jocelyne, *Dans l'ombre des projecteurs : Les québécoises et le cinéma*, Sainte-Foy, Presses de l'université du Québec, 1996.

DESROCHERS, Jacques (dir.), *Art québécois et canadien*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 2011.

DEVINE, Edward James, *Kateri Tekakwitha: the Lily of the Mohawks 1656-1680*, Montréal, Canadian Messenger, 1916.

DOXTATOR, Deborah, *Plumes et Pacotilles : une exposition sur les symboles de l'indianité : Guide des ressources*, Brantford, Woodland Cultural Centre, 1992.

DROUIN, Daniel, « À la gloire des héros », *Continuité*, n°82, automne 1999, p. 19-23.

ÉPIVENT, Jean-Luc, « Louis Archambault : les trésors de l'intuition », *Vie des Arts*, vol. 25, n° 102, 1981, p. 31-34.



EVANS, Edward-Xavier, « The Literature Relative to Kateri Tekakwitha, the Lily of the Mohawks, 1656-1680 », *Bulletin des recherches historiques*, n° 46, juillet 1940, p. 193-209.

FELLMAN, Anita Clair et Veronica Jane STRONG-BOAG (dir.), *Rethinking Canada : the Promise of Women's History*, Toronto, Oxford University Press.

FINET, Thibault, *Jean Pierron (1631-1700) : missionnaire, diplomate et peintre en Amérique*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2013.

FISKE, John, *Media Matters : Race and Gender in U.S. Politics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.

COOK, Katsi, interviewée par Joyce Follet, *Voices of Feminism Oral History Project*, 2006, En ligne.

< <http://www.smith.edu/libraries/libs/ssc/vof/transcripts/Cook.pdf>. >, Consulté le 5 août 2014.

FUSCO, Coco, « Who's Doin' The Twist ? Notes on Cultural Appropriation », *English is Broken Here*, New York, The New Press, 1995, p. 65-77.

GAGNON, Claude-Marie, *La littérature populaire religieuse au Québec sa diffusion, ses modèles et ses héros*, Québec, Université Laval, Cahiers de recherches en sciences de la religion, 1986.

GAGNON, François-Marc, « Claude Chauchetière », *Premiers peintres de la Nouvelle-France*, Ministère des affaires culturelles, 1976, p. 29-41.

GAGNON, François-Marc, *La conversion par l'image. Un aspect de la mission des jésuites auprès des indiens du Canada au XVII<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Les Éditions Bellarmin, 1975.

GAUVREAU, Jean-Marie, *Artisans du Québec*, Montréal, Les Édition du bien public, 1940.

GÉLINAS, Claude, *Les autochtones dans le Québec post-confédéral, 1867-1960*, Sillery, Septentrion, 2007.

GÉNÉREUX, Ariane, *Les huiles sur cuivre en Nouvelle-France au XVII<sup>e</sup> siècle : circulation et usages*, Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2010.

GREEN, Rayna, « The Pocahontas Complex : The Image of Indian Women in American Culture », *The Massachusetts Review*, vol. 16, n° 4, automne 1975, p. 698-714.

GREER, Allan, « Colonial Saints : Gender, Race, and Hagiography in New France », *The William and Mary Quarterly*, vol. 57, n° 2, avril 2000, p. 323-348.

GREER, Allan, « Natives and Nationalism : The Americanization of Kateri Tekakwitha », *The Catholic Historical Review*, vol. 90, n° 2, avril 2004, p. 260-272.

GREER, Allan, *Catherine Tekakwitha et les jésuites : la rencontre de deux mondes*, Montréal, Boréal, 2007.

HARPER, J. Russell, *La peinture au Canada des origines à nos jours*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1967.

HOGUE, Kellie Jean, *We are all related : Kinship, Identity, And Pilgrimage In The Kateri Movement*, Thèse de doctorat, Bloomington, Indiana University, 2012.

HOLMES, Paula Elizabeth, « The Narrative Repatriation of Blessed Kateri Tekakwitha », *Anthropologica*, vol. 43, n° 1, 2001, p. 87-103.

HOOKS, bell, *Yearning : Race, Gender, and Cultural Politics*, Toronto, Between the Lines, 1990.

HUHDORF, Shari M., *Going Native: Indians in the American Cultural Imagination*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 2001.

HUNEALT, Kristina, *Difficult Subjects : Working Women and Visual Culture, Britain, 1880-1914*, Londres, Ashgate Publishing, 2003.

JACOBS, Michel-K, « Il y a cinquante ans... », *Bulletin Kateri*, hiver 1977, n°71, p. 28-29.

JAMIESON, Kathleen, *Indian Woman and the Law : Citizens Minus*, Ottawa, Supply and Services, 1978.

JAMOT, Alain, *La jeunesse et la force*, Lille, Les Livres du Milieu, 2012.

JONES, Amelia, *The Feminism and Visual Culture Reader*, New York, Routledge, 2003.

KAREL, David, *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord*, Québec, Presses Université de Laval, 1992.

KOPPEDRAYER, K.I., « The Making of the First Iroquois Virgin : Early Jesuit Biographies of the Blessed Kateri Tekakwitha », *Ethnohistory*, n°40, printemps 1993, p. 277-306.

L'ÉGLISE CATHOLIQUE, *The Position of the Historical Section of the Sacred Congregation of Rites on the Introduction of the Cause for the beatification and canonization and on the Virtues of the Servant of God Katharine Tekakwitha, The Lily of the Mohawks*, New York, Fordham University Press, 1940.

LACROIX, Laurier (dir.), *Les arts en Nouvelle-France*, Québec, Publications du Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2012.

LACROIX, Laurier, « Gérard Morisset et l'histoire de l'art au Québec » *À la découverte du patrimoine avec Gérard Morisset*, Québec, Musée du Québec, 1980.

LAMONDE, Yvan, *Histoire sociale des idées au Québec*, Saint-Laurent, Fides, 2000.

LAMY, Jonathan, *Du stéréotype à la performance : les détournements des représentations conventionnelles des premières nations dans les pratiques performatives*, Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 2012.

LANGLAIS, Jacques, *Les jésuites du Québec en Chine, 1918-1955*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1979.

LAURENCE, Jean-Christophe, « Canonisation de Kateri Tekakwitha : une Sainte ambiguë », *La Presse*, 20 octobre 2012, En ligne.

<<http://www.lapresse.ca/actualites/201210/20/01-4585375-canonisation-de-kateri-tekakwitha-une-sainte-ambigue.php>>, Consulté le 24 août 2014.

LAURIER, Lacroix, « L'histoire de l'art au Canada : développement d'une pratique », *Perspective La revue de l'INHA actualités de la recherche en histoire de l'art*, vol. 3, 2008, p. 476-500.

LAVERGNE, Juliette, *La Vie gracieuse de Catherine Tekakwitha*, Montréal, Albert Lévesque, 1935.

ANONYME, « Le cinéma des religieux », *Le cinéma au Québec, Au temps du parlant, 1930-1952*, En ligne. <<http://www.cinemaparlantquebec.ca/Cinema1930-52/pages/textbio/Textbio.jsp?textBioId=55&lang=fr>>, Consulté le 24 août 2014.



*Le Scalpeur : revue diminutive et pieuse au service de la Vierge iroquoise Catherine Tekakwitha*, Montréal, vol. 1, n° 1, septembre 1945.

LEACOCK, Eleanor, «Montagnais Women and the Jesuit Program for Colonization», *Women and Colonization : Anthropological Perspectives*, ETIENNE, Mona et Eleanor LEACOCK (dir.), New York, Praeger, 1980, p. 25-41.

LEACOCK, Eleanor, *Myths of Male Dominance : Collected Articles on Women Cross-Culturally*, New York, Monthly Review Press, 1981.

LECOMPTE, Édouard, *Catherine Tekakwitha : le lis des bords de la Mohawk et du Saint-Laurent*, Montréal, Imprimerie du messager, 1927.

LECOMPTE, Édouard, *Une vierge iroquoise, Catherine Tekakwitha le lis des bords de la Mohawk et du St-Laurent (1656-1680)*, Montréal, Le Messenger, 1930.

LEMIEUX, Louise, *Pleins feux sur la littérature de jeunesse au Canada français*, Montréal, Leméac, 1972.

LEROUX, Darryl, « The Spectacle of Champlain : Commemorating Québec », *Borderlands*, vol. 9, n° 1, 2010, En ligne.  
<[http://www.borderlands.net.au/vol9no1\\_2010/leroux\\_champlain.pdf](http://www.borderlands.net.au/vol9no1_2010/leroux_champlain.pdf)>, Consulté le 24 août 2014.

LORD, Barry, *Painting in Canada : Toward a People's Art*, Toronto, NC Press, 1974.

LORD, Véronique, *Une voix féminine contestataire des années 1930 : agentivité et écriture dans les ombres d'Éva Senécal*, Université du Québec à Montréal, Montréal, 2009.

MAJOR-FRÉGEAU, Madeleine, *La vie et l'œuvre de François Malépart de Beaucourt*, Québec, Bibliothèque nationale du Québec, 1979.

MARUBBIO, Elise M., *Killing the Indian Maiden : Images of Native American Women in Film*, Lexington, University Press of Kentucky, 2006.

MAYS, John B., « From Pine Tress to Palm Trees », *Globe and Mail*, mars 1988.

MCCLINTOCK, Ann, *Imperial Leather : Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*, New York, Routledge, 1995.

MICHON, Jacques, *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XXe siècle : Le temps des éditeurs, 1940-1959, Volume 2*, Anjou, Les Éditions Fides, 2004.

MILLER, Christine et Patricia CHUCHRYK, *Women of the First Nations*, Winnipeg, The University of Manitoba Press, 1996.

MITCHELL, W.J.T., « Interdisciplinarity and Visual Culture », *Art Bulletin*, décembre 1995, vol.77, n° 4, p. 540-544.

MITCHELL, W.J.T., *Iconologie : image, texte, idéologie*, Paris, Prairies ordinaires, 2009.

MITCHELL, W.J.T., *Picture theory : essays on verbal and visual representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.

MITCHELL, W.J.T., *What Do Pictures Want ?*, Chicago, University of Chicago Press, 2005.

MORISSET, Gérard, «An Essay on Canadian Painting», *Painting in Canada : A Selective Historical Survey*, Albany, Albany Institute of History and Art, 1946, p.59-60.

MORISSET, Gérard, *Coup d'œil sur les arts en Nouvelle-France*, Presses de Charrier et Dugal, 1941.

MORISSET, Gérard, *La peinture traditionnelle au Canada-Français*, Montréal, Cercle du Livre de France, 1960.

MORISSET, Gérard, *Peintres et tableaux*, Québec, Les Éditions du Chevalet, 1936.

MULVEY, Laura. « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Film Theory and Criticism*, Oxford, Oxford University Press, 1992, p. 833-844.

PEARSON, Timothy G., *Becoming holy in early Canada : Performance and the making of holy persons in society and culture*, Montréal, Université McGill, 2008.

PHILLIPS, Ruth B., « Disappearing Acts : Exposure, Enclosure and Iroquois Masks », dans PHILLIPS, Mark et Gordon SCHOCHET, *Questions of Tradition*, Toronto, University of Toronto Press, 2004, p. 56-87.

PHILLIPS, Ruth B., « Performing the Native Woman : Primitivism and Mimicry in Early Twentieth-Century Visual Culture », dans JESSUP, Lynda (dir.), *Antimodernism and Artistic Experience: Policing the Boundaries of Modernity*, Toronto, University of Toronto Press, 2001, p. 27-53.

PIERRON, Jean, *Au temps de Kateri*, Montréal, La ligue missionnaire des étudiants, 1941.

PRATT, Christina, *An Encyclopedia of Shamanism, Volume One: A-M*, New York, The Rosen Publishing Group, 2007.

PRICE, Sally, *Au musée des illusions : Le rendez-vous manqué du quai Branly*, Paris, Éditions Denoël, 2001.

RACETTE, Sherry F., « This Fierce Love: Gender, Women and Art Making », *Art in Our Lives : Native Women Artists in Dialogue*, Santa Fe, New Mexico, SAR Press, 2010, p. 27-58.

RACETTE, Sherry Farrell, « I Want to Call Their Names in Resistance : Writing Aboriginal Women into Canadian Art History » dans HUNEAULT, Kristina et Janice ANDERSON (dir.), *Rethinking Professionalism : Essays on Women and Art in Canada, 1850-1970*, Toronto, McGill-Queens University Press, 2011, p. 285-325.

RACINE, Paul, *Neuvaine à Kateri Tekakwitha*, Montréal, Le Messager Canadien, 1939.

REID, Dennis, *A Concise History of Canadian Painting*, Toronto, Oxford University Press, 1988.

RIGAL-CELLARD, Bernadette, « La Vierge est une Amérindienne : Kateri Tekakwitha, à l'extrême imitation de Jésus et de Marie », *Missions extrêmes en Amérique du Nord : Des Jésuites à Raël*, Bordeaux, Éditions Pleine Page, 2005, p. 124-156.

RIGAL-CELLARD, Bernadette, *Kateri Tekakwitha et l'inculturation du catholicisme chez les Autochtones d'Amérique du Nord*, juillet 2006, En ligne, <[http://classiques.uqac.ca/contemporains/rigal\\_cellard\\_bernadette/kateri\\_tekakwitha/Kateri\\_Tekakwitha.pdf](http://classiques.uqac.ca/contemporains/rigal_cellard_bernadette/kateri_tekakwitha/Kateri_Tekakwitha.pdf)>, Consulté le 24 août 2014.

ROBERT, Guy, *La peinture au Québec depuis ses origines*, Montréal, Éditions France-Amérique, 1978.

ROGERS, E.S., *The False Face Society of the Iroquois*, Toronto, Université de Toronto, 1977.

ROY, Antoine, *Les lettres, les sciences et les arts au Canada sous le Régime Français : essai de contribution à l'histoire de la civilisation canadienne*, Paris, Jouve, 1930.



RUTHERDALE, Myra et Katie PICKLES, *Contact Zones : Aboriginal and Settler Women in Canada's Colonial Past*, Vancouver, University of British Columbia Press 2005.

SCHOFIELD, Apollonia E., *The Soul Pictures of Margaret Mary Nealis R.S.C.J. 1876 to 1957*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université Concordia, 1993.

SHOEMAKER, Nancy, « Kateri Tekakwitha's tortuous path to sainthood », *Negotiators of Change : Historical Perspectives on Native American Women*, New York, Routledge, 1995, p. 49-71.

SICOTTE, Hélène « François Beaucourt (1740-1794) et ses alentours », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 31, 2010, p. 14-58.

Musée de la civilisation, *Plusieurs personnages historiques et accessoires du Musée de cire de Québec*

*Offerts en donation au musée de la civilisation*, Québec, août 2012, En ligne.

<http://hotelsduvieuxquebec.com/aubergeplacedarmes/contenu/auberge-place-armes-documents/museie-de-la-civilisation-pdf-en.pdf>. Consulté le 29 août 2014.

SMITH, Andrea, « Indigeneity, Settler Colonialism, White Supremacy », *Global Dialogue*, vol.12, n° 2, 2010, En ligne.

<<http://www.worlddialogue.org/content.php?id=488>>, Consulté le 24 août 2014.

SMITH, Andrea, « Sexual Violence and American Indian Genocide », LEWIS, Nantawan B. (dir.), *Remembering Conquest : Feminist/Womanist Perspectives on Religion, Colonization, and Sexual Violence*, Binghamton, New York, Hawthorn Press, 1999, p. 31-52.

SMITH, Andrea, *Heteropatriarchy and the Three Pillars of White Supremacy : Rethinking Women of Color Organizing*, En ligne.  
<<http://loveharder.files.wordpress.com/2009/08/andrea-smith.pdf>>, Consulté le 24 août 2014.

STERRITT, Angela, *Racialization of Poverty : Indigenous Women, the Indian Act and Systemic Oppression Reasons for Resistance*, décembre 2007, En ligne.

<[http://www.vsw.ca/Documents/IndigenousWomen\\_DEC2007FINAL.pdf](http://www.vsw.ca/Documents/IndigenousWomen_DEC2007FINAL.pdf)>, Consulté le 24 août 2014.

STEVENSON, Winona, « Colonialism and First Nations Women in Canada », dans DUA, Enakshi et Angela ROBERTSON (dir.), *Scratching the surface : Canadian anti-racist feminist thought*, Toronto, Women's Press, 1999, p. 49-80.

TELLIER, Christine, *Jeunesse et poésie: de l'Ordre de bon temps aux éditions de l'Hexagone*, Anjou, Les Éditions Fides, 2003.

THÉNÉVIN, René et Paul COZE, *Mœurs et histoire des Peaux-Rouges*, Paris, Payot, 1952, En ligne,  
<[http://classiques.uqac.ca/classiques/thevenin\\_rene/moeurs\\_histoire\\_peaux\\_rouges/moeurs\\_histoire\\_peaux\\_rouges.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/thevenin_rene/moeurs_histoire_peaux_rouges/moeurs_histoire_peaux_rouges.pdf)>, Consulté le 24 août 2014.

THIEL, Mark G. et Christopher VECSEY, *Native Footsteps : Along the Path of Saint Kateri Tekakwitha*, Milwaukee, Marquette University Press, 2012.

THOMAS, Jeff, *Jeff Thomas A Study of Indianness*, En ligne.  
<<http://www.scoutingforindians.com/space.html>. > Consulté le 24 août 2014.

TOURANGEAU, Rémi, *Dictionnaire des jeux scéniques du Québec au XXe siècle*, Québec, Presses Université Laval, 2007.

TRAMOND, Joannès, *La Revue d'histoire des Colonies françaises*, 1927.

TURGEON, Christine, « Jeanne Leber Recluse and Embroideress (1662-1714) », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 25, 2004, p. 6-47.

VALASKAKIS, Gail Guthrie, « Sacajawea and her Sisters: images of Native Women », *Indian Country: Essays on Contemporary Native Culture*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2005, p. 125-150.

VECSEY, Christopher, *The Paths of Kateri's kin*, Notre-Dame, Indiana, University of Notre-Dame, 1997.

VIGNEAULT, Louise, « Le nationalisme et les arts (1900-1940) », *Identité et modernité dans l'art au Québec Borduas, Sullivan, Riopelle*, Les éditions Hurtubise.

WEIST, Katherine M., « Beast of Burden and Menial Slaves : Nineteenth Century Observations of Northern Plains Indian Women », dans ALBERS, Patricia et Beatrice MEDICINE (dir.), *The Hidden Half: Studies of Plains Indian Women*, Lanham, University of Press of America, 1983, p. 29-52.